ARTA 10 1970

UNIUNEA ARTIȘTILOR PLASTICI DIN R.S.R. BIBLIOTECA Nr.

ARTA

10 1970

REVISTĂ A UNIUNII ARTIŞTILOR PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

ANUL XVII, NR. 10—1970.

Colegiul redacţional: PETRU COMARNESCU, VASILE DRĂGUŢ, ION FRUNZETTI, DAN GRIGORESCU, DAN HĂULICĂ, ANATOL MÂNDRESCU — redactor şef, PAUL PETRESCU, MIRCEA POPESCU

UNIUNEA ARTIŞTILOR PLASTICI DIN R.S.R. BIBLIOTECA Nr.

Cuprins:

Confruntări internaţionale		2
Cadran		4
VIOREL HAROSA	Structuri ale stilului. Ion Nicodim	5
SANDA AGALIDI	Eugen Schileru — profesorul	8
Antologie EUGEN SCHILERU	Introducere în teoria criticii de artă — fragmente	9
RICHARD DEMARCO	Itinerar — România 1970	13
EDGAR PAPU	Cîteva categorii ale fantasticului (II)	14
Artă şi public	Salonul internaţional al Galeriilor pilot '70	20
VASILE DRĂGUŢ	Modernitatea unei tradiţii	22
Cronica	Trei expoziţii: Timişoara, Tîrgu-Mureş, Ploieşti	24
Atelier	Ileana Teodorini Dan, Simion Mărculescu	28
ANCA ARGHIR	Cronică trimestrială	32
VIRGIL MOCANU	„Îmi plăceau picturile naive..."	34
Simeze		37

Coperta I: AL. CIUCURENCU: Natură moartă cu carte verde, (din expoziţia deschisă în luna octombrie la Galérie Bernheim-jeune Paris)

Coperta II: Proiect de cameră de lucru. (Expoziţia de forme industriale din Republica Democrată Germană- sala Dalles)

Coperta IV: NICĂPETRE: Sculpturi în piatră

Fotografii: OCTAVIAN STĂCESCU, ION IVAN, CONSTANTIN NICOLAE
Diapozitive în culori: RADU BRAUN, ION IVAN
Prezentare artistică: ANAMARIA SMIGELSCHI
Prezentare tehnică: SANDA GUSTI

CONFRUNTĂRI INTERNAȚIONALE

Roma

La *Academia di Romania* din Roma a fost deschisă, în perioada august-septembrie, o expoziție amplă de desen și gravură, dedicată aniversării eliberării patriei. Majoritatea lucrărilor au fost selecționate din ediția din acest an a *Salonului republican de desen și gravură*. Au fost expuse 60 desene în tuș, gravuri executate în tehnici diferite, semnate de: Constantin Baciu, Silviu Băiaș, Ion Bănulescu, Valentina Bardu, Corina Beiu Angheluță, Ion Bițan, Marcel Chirnoagă, Victor Vladimir Ciobanu, Ioan Donca, Radu Dragomirescu, Mircea Dumitrescu, Valentin T. Ionescu, Vasile Kazar, Ala Jalea Popa, Ileana Micodin, Teodora Moisescu Stendl, Horia Mureșan, Adrian Nicula, Mariana Petrașcu, Corneliu Petrescu, Eugen Popa, Dumitru Rădulescu, Wanda Sachelarie Vladimirescu, Nicolae Săftoiu, Ion Stendl, Radu Stoica și Iosif Teodorescu.

Academia di San Andrea — arti, scienze, lettere — din Roma, afiliată *Federației Internaționale a Societăților Științifice*, a cooptat recent în calitate de membru activ pe Vasile Pintea, decernîndu-i *Medalia de argint*. O prezentare a pictorului român, redactată de prof. dr. Aurelio T. Prete, președintele *Academiei Burckhardt*, va apărea în volumul al III-lea al *Antologiei Artei Figurative*, publicată de *Casa de editură ERS*.

Tot la Roma, Vasile Pintea a prezentat în primăvara anului curent, la *Galleria d'arte Il Calibro*, o expoziție de gravură.

Vichy

Juriul *Salonului internațional de artă contemporană* organizat, sub auspiciile *Federației Internaționale a Uniunii Feminine Artistice și Culturale*, în lunile iulie și august la Vichy (după ce fusese anterior prezentat la Clermont Ferrand), i-a acordat artistei decoratoare Titina Comșa *Premiul Artelor Decorative* pentru tapiseria *Zbor*.

Orvieto

Camilian Demetrescu împreună cu artistul nord-american Jules Maidoff și cu pictorul și poetul spaniol Rafael Alberti au participat la inaugurarea stagiunii autumnale a galeriei *Maitani*. Pictorul român a expus o serie de *forme libere în spațiu*, Rafael Alberti un ciclu de desene pe tema *corrida*, iar Jules Maidoff o serie de compoziții figurative expresioniste. Concomitent, galeria a prezentat într-una din sălile sale o selecție din opera unor cunoscuți artiști italieni, printre care Capogrossi, Burri, Canova, Possenti, Valentini ș.a.

Catania

Între 26 septembrie și 18 octombrie a fost deschisă la Catania tradiționala expoziție anuală de grafică contemporană. Gravura românească a fost reprezentată prin trei lucrări de Ladislau Fezst, executate în acvaforte — *Dolmen*, *Compoziție I* și *Compoziție II*.

Buenos Aires

A doua ediție a *Bienalei internaționale de gravură* din capitala Argentinei a avut loc în luna octombrie, expoziția fiind găzduită la *Galeria de artă internațională* a *Clubului de stampe* din Buenos Aires. Gravura românească (care a figurat și la prima ediție a *Bienalei*) a fost reprezentată de data aceasta printr-o selecție de 21 lucrări (xilogravură, acvatinta, gravură pe metal) — semnate de Radu Dragomirescu, Valentin T. Ionescu, Teodora Moisescu Stendl, Nicolae Săftoiu, Ion State, Ion Stendl și Radu Stoica (fiecare expunînd cîte trei lucrări).

Gand Bruges

Sub auspiciile societății belgiene de turism *Vlaamse Toeristenbond* a fost prezentată în luna octombrie la Gand expoziția unui grup de șase artiști români: Ileana Dumitriu Cojan (7 lucrări de pictură), Mimi Podeanu (5 tapiserii), Dorian Szasz

(7 lucrări de pictură), Lia Szaz (7 lucrări de pictură) și Alexandru Țipoia (13 uleiuri și 5 sculpturi în lemn). Primită cu interes de către publicul și presa belgiană, expoziția a fost organizată în continuare la Bruges.

Haga

La 19 septembrie, la *Muzeul Municipal* din Haga, a avut loc, în prezența oficialităților orașului, a membrilor corpului diplomatic și a numeroase personalități culturale și artistice, vernisajul expoziției retrospective *Constantin Brâncuși*.

Cu acest prilej au luat cuvîntul secretarul de stat la *Ministerul Afacerilor Externe* H.J. de Koster, delegatul român, criticul de artă Barbu Brezianu, și directorul muzeului, L.J.F. Wijsenbook. Prezentate în șapte săli ale muzeului, lucrările sînt cele care au figurat, în majoritatea lor, la expoziția organizată la *Muzeul de Artă al Republicii* din București în vara acestui an ; la acestea s-au adăugat două versiuni ale *Domnișoarei Pogany* (1913 și 1920) două *Capete de copil* (1908 și 1913), *Pește* (1924), *Pasăre în văzduh* (1941), apoi lucrările în lemn *Socrate* (1923), o *Coloană a Infinitului* (de 3 metri), o *Cariatidă*, o serie de 13 desene, o guașă pe fond albastru, *Păsări în zbor*, și portretul lui Modigliani (1909). În ultima sală, cu caracter exclusiv documentar, au fost expuse 28 reproduceri fotografice de mari dimensiuni printre care — întregind viziunea asupra operei sculptorului — ansamblul de la Tîrgu-Jiu.

Expoziția — care și-a închis porțile la 24 noiembrie — a stîrnit un larg ecou în publicațiile olandeze ca și în presa franceză. Ziarul *Le Monde*, de pildă, îi consacră manifestării un amplu articol intitulat *Brancusi, l'oeuvre d'un mage à la Haye*, în care se consemnează remarcabila prezentare a lucrărilor, alăturate după criterii « inteligente și utile » ce permit urmărirea evoluției temelor.

Tipărit în excelente condițiuni grafice, catalogul, întocmit de dr. M. H. Josephus Jitta, cuprinde un cuvînt înainte al directorului muzeului, articolele *Semnificația unei expoziții unice* de Mircea Deac și *Brancusi* de Sidney Geist precum și eseul lui Petru Comarnescu extras din volumul *Témoignages sur Brancusi*.

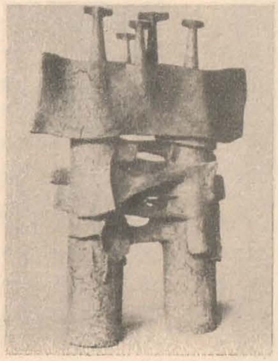
Ir. F.

Copenhaga Moscova Leningrad

În cursul lunii octombrie a fost prezentat la Copenhaga, în sălile cunoscutei *Kunstforeningen*, într-o expoziție cu caracter monografic, pictorul Nicolae Grigorescu. Selecția a cuprins 49 lucrări reprezentative, aparținînd celor mai importante colecții din țară *(Muzeul de artă al Republicii, Muzeul memorial Nicolae Grigorescu* din Cîmpina, *Muzeul Zambaccian, Colecția Elena și Dr. I. Dona, Muzeul de artă al Municipiului București « Anastase Simu », Muzeul Militar Central*, muzeele de artă din Cluj, Iași, Brașov, Craiova, Ploiești, *Colecția Dr. Maria Avramescu).* În cadrul expoziției au fost prezentate, de asemenea, cărți și albume de artă, diapozitive și filme documentare închinate operei marelui pictor.

În cursul lunii noiembrie, expoziția Nicolae Grigorescu a fost deschisă la *Muzeul Pușkin* din Moscova, urmînd ca la începutul anului 1971 să fie de asemenea organizată la Leningrad (Ermitaj).

Geneva



International Academy of Ceramics a cooptat recent pe ceramistul Costel Badea în calitate de membru titular, după cum ne informează Edgar Penichet, președintele *Academiei*.

International Academy of Ceramics, cu sediul la Geneva *(Musée de l'Ariana)* grupează cunoscuți ceramiști și colecționari și a stabilit contacte și relații cu creatori din peste 60 de țări.

(În ilustrație : *Familia* — ceramică cu glazuri mate).

Este

Domnul Turi Fedele, președinte al *Centrului cultural din Este*, a organizat, în cursul lunii octombrie o expoziție de gravură contemporană românească, prezentată la vernisaj de criticul Giuseppe Marchiori. Au fost expuse 168 gravuri — exemplare și tiraje de artist — semnate de Ion Bițan, Gheorghe Cernăianu, Marcel Chirnoagă, Radu Dragomirescu, Vintilă Făcăianu, Ladislau Feszt, Valentin T. Ionescu, Hildegar Klepper Paar, Ala Jalea Popa, Ileana Micodin, Corneliu Petrescu, Vasile Pintea, Eugen Popa, Nicolae Săftoiu și Radu Stoica.

M. V.

CADRAN

INIȚIATIVE

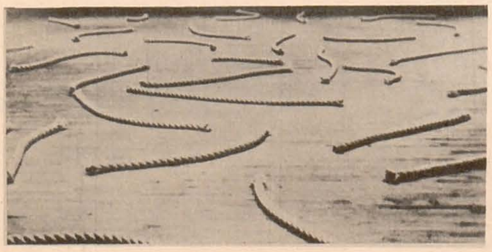
■ Daniel Gervis, tînărul conducător al galeriei de arte cu același nume din Paris, a hotărît să restructureze noțiunea tradițională de galerie. După expoziția inaugurală care a cuprins lucrări ale artistei Louise Nevelson și care a fost curînd urmată de altele cuprinzînd lucrări ale lui Istrati, Mansuroff, Sonderborg, Toledo și ale scriitorului american Henry Miller, in anul 1968, din inițiativa lui Daniel Gervis, galeria inaugurează seria editării de cărți ilustrate: primul volum cuprinde o scurtă povestire de Brâncuși, ilustrată de Natalia Dumitrescu. În pregătire se află un al doilea volum: poeme de Eugen Ionesco, ilustrate de aceeași artistă. Activitatea editorială a galeriei include de asemenea editarea de planșe litografiate, serigrafii și gravuri.

■ Mai mult de 30 de artiști din S.U.A., Europa și America de Sud au participat la proiectul « Artă și tehnologie » inițiat de County Museum of Los Angeles și finanțat de 40 de corporații tehnice americane. Toată secțiunea, rezervată artei, de la Expo '70 Osaka a fost ocupată de lucrările artiștilor americani angajați în acest proiect, iar în primăvara anului 1971 County Museum — Los Angeles va expune totalitatea lucrărilor artiștilor participanți. Dintre cei reprezentați la expoziția de la Osaka fac parte: Newton Harrison, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, Tony Smith, Andy Warhol.

Revista *Art in America* subliniază posibilitățile oferite care permit realizarea unor proiecte ambițioase prin folosirea efectelor și mijloacelor tehnice legate de tehnologia actuală.

Printre susținătorii artiștilor se numără Jet Propulsion Laboratories, Hollywood's Universal City Studios, Universal Television, Los Angeles Gemini G.E.L., Container Corporation of America etc.

■ Revista *Studio international* realizează în numărul 92 (iulie-august 1970) o originală « expoziție » cu concursul a șase critici de artă. Fiecăruia dintre aceștia i s-au rezervat opt pagini din revistă, pentru a-și exprima preferința pentru unul sau mai mulți artiști. Criticii cărora li s-a încredințat selecția sînt: David Antin, Germano Celant, Michel Claura, Charles Harrison, Lucy R. Lippard, Hans Strelow. Dacă, de exemplu, Lucy Lippard a înțeles să consacre cîte unui artist fiecare dintre cele opt pagini acordate, Michel Claura le închină pe toate unuia singur: Daniel Buren.



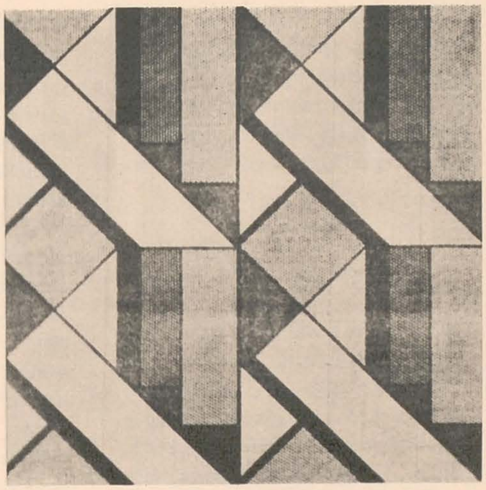
■ Muzeul de artă din Berkeley al Universității din California a organizat o expoziție itinerantă cuprinzînd lucrări ale artiștilor de trompe l'œil din America, intitulată « The reality of Appearance » (Realitatea aparențelor). Deschisă în martie a.c. la National Gallery din Washington, expoziția va circula în diferite centre pînă în toamnă. Sînt reprezentați 28 de pictori din cei care au activat în perioada 1800—1911. Grupajul are în centrul său figurile considerate conducătoare în tradiția picturii americane de trompe l'œil: Raphaelle Peale, William Michael Harnet, John Frederick Peto, John Haberte. Expoziția mărturisește printre țelurile urmărite și pe acela al stabilirii unor filiații privind curente recente din arta americană.

ARTA ȘI SECOLUL XX

■ Expoziția « Cybernetic Serendipity » « (1968 ICA, Londra), Expoziția « Cortical art » (New York), simpozionul pe tema desenelor programate de ordinator, organizat de Computer Arts Society (1970, Brunel University, Londra), simpozionul pe tema « Créativité artistique et créativité scientifique» (Cérisy, 1970): toate aceste manifestări concrete sau teoretice indică importanța crescîndă a sintezei între componentele estetice și științifice (informatică, cibernetică, logica matematică) ale creativității. Mașina (ordinatorul) nu este numai un mijloc de a facilita calcule complexe și fastidioase, ea devine un ajutor al celui dornic de inovație, al creatorului în măsura în care definim creația omului ca o *combinație nouă* (neașteptată, imprevizibilă) de elemente preexistente. Mașina, a cărei programare precum și dozaj de intervenții aleatorii sînt bineînțeles datorate omului, poate selecționa materialul creației; poate opera pornind de la această selecție o a doua, și, în cadrul acestora, poate combina conform structurii date sau întîmplării; poate elimina, dacă este cazul, unele combinații slabe, previzibile.

■ Pierre Schneider publică într-un număr recent din *Express* un articol pe marginea expoziției « L'Art vivant aux Etats-Unis » deschisă în luna august la Fundația Maeght sub organizarea criticului de artă Dore Ashton.

Autorul, care își intitulează articolul « Arta în mijlocul vidului », remarcă, drept o caracteristică generală a artei americane contemporane, influența tiranică a modei; și cum modele se succed aici și acum într-un ritm accelerat, este greu ca un artist să rămînă el însuși; uneori schimbările se operează atît de brusc și de radical — ca, de pildă, de la arta pop la noua abstracție geometrică, încît nu poți găsi, în noianul de mișcări artistice, o linie comună a artei americane din ultimii 25 de ani. Totuși, autorul desprinde drept caracteristice simplificarea geometrică și tratarea spațiului ca subiect; el argumentează, pentru ambele caractere, cu sculptura lui Tony Smith: un cub înalt cît o casă. Spațiul imens apare în pînzele de dimensiuni foarte mari, în sculpturile colosale, în picturile cu orizont foarte îndepărtat: James Rosenquist pictează un cap al lui Joan Crawford mai mare decît înălțimea unui om, Roy Lichtenstein construiește figuri geometrice (vezi imaginea) cu mult peste dimensiunile omului, Lee Bontecou face flori imense din plastic. Dezvoltarea progresivă a vidului a expulzat umanul din opera americană, care devine neutră, impersonală. Pînă la sfîrșit, vidul devoră chiar opera însăși: ea se reduce la un concept, o transparență sau o oglindă într-o încăpere goală. « Artistul nu este decît un naufragiat aruncat la marginea abisului »; neputînd să mai facă operă de artă, el se transformă, însuși, în operă: dansează, scrie, montează spectacole, cum procedează, de exemplu, Haacke la Saint-Paul-de-Vence sau Robert Israel. Walter de Maria a trasat o linie dreaptă pe mai mulți kilometri în deșertul Mohave. Pierre Schneider consideră că această non-operă este punctul culminant și rezultatul concludent al experienței americane.



MISCELLANEA

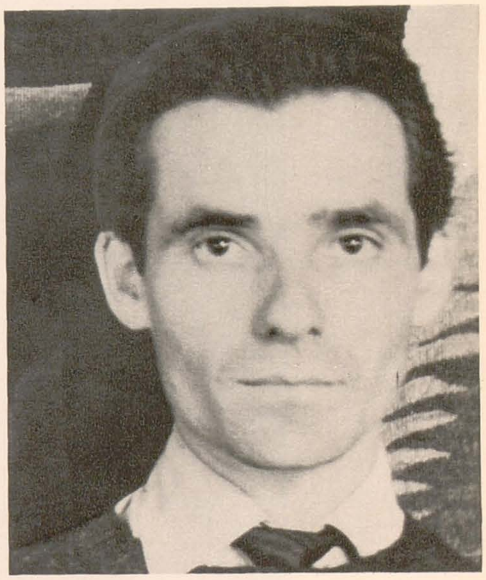
■ Portetul Eleonorei de Gonzales, cumpărat ca un Rafael original de Muzeul din Boston, continuă să suscite discuții. Cotidianul *The Times* a publicat succesiv o polemică pe această temă. Atacurile aduc argumente care dovedesc că e vorba de un fals executat în secolul nostru. « Apărarea » justifică deficiențele lucrării pe seama faptului că ea ar aparține perioadei de tinerețe a artistului și aduce argumente comparative și de ordin tehnic care susțin autenticitatea. Dr. Rodolpho Silviero din Italia înclină spre ipoteza autenticității. În acest caz însă lucrarea trebuie recuperată de patria pictorului ca fiind exportată ilegal. Profesorul este însărcinatul oficial cu această recuperare și instruiește procesul care va fi intentat vînzătorului genovez care a înstrăinat tabloul.

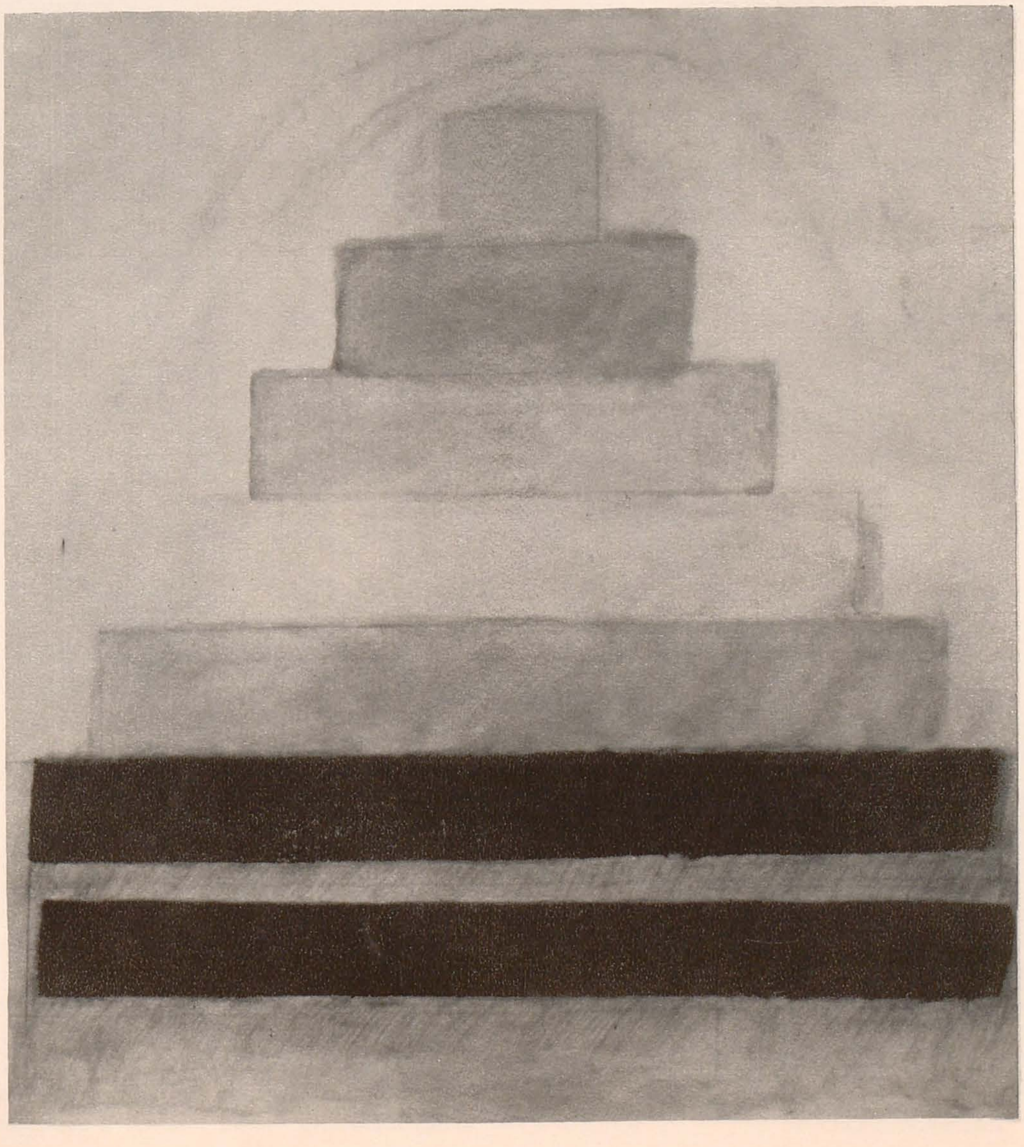
ARTA CONTEMPORANĂ ROMÂNEASCĂ

STRUCTURI ALE STILULUI

ION NICODIM

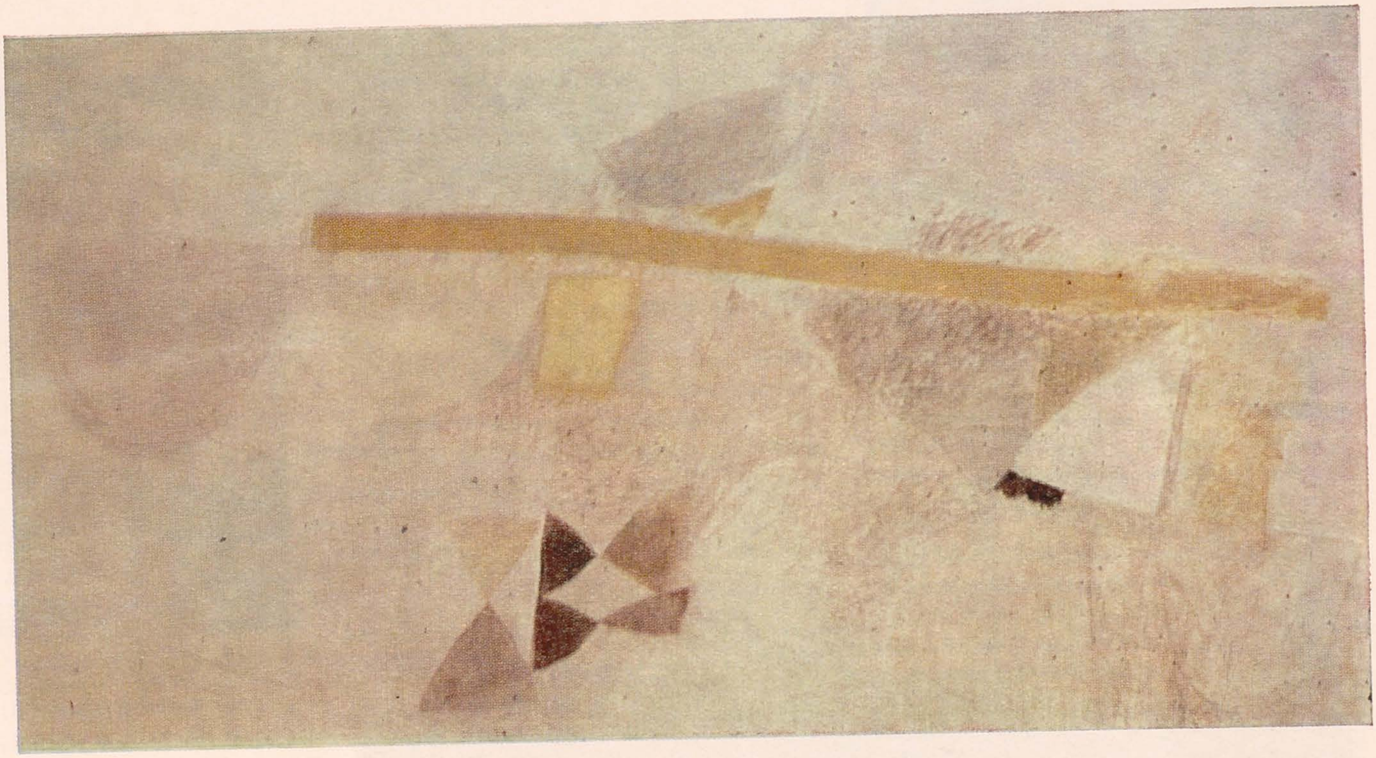
CRITERIUL LIBERTĂŢII LIRICE

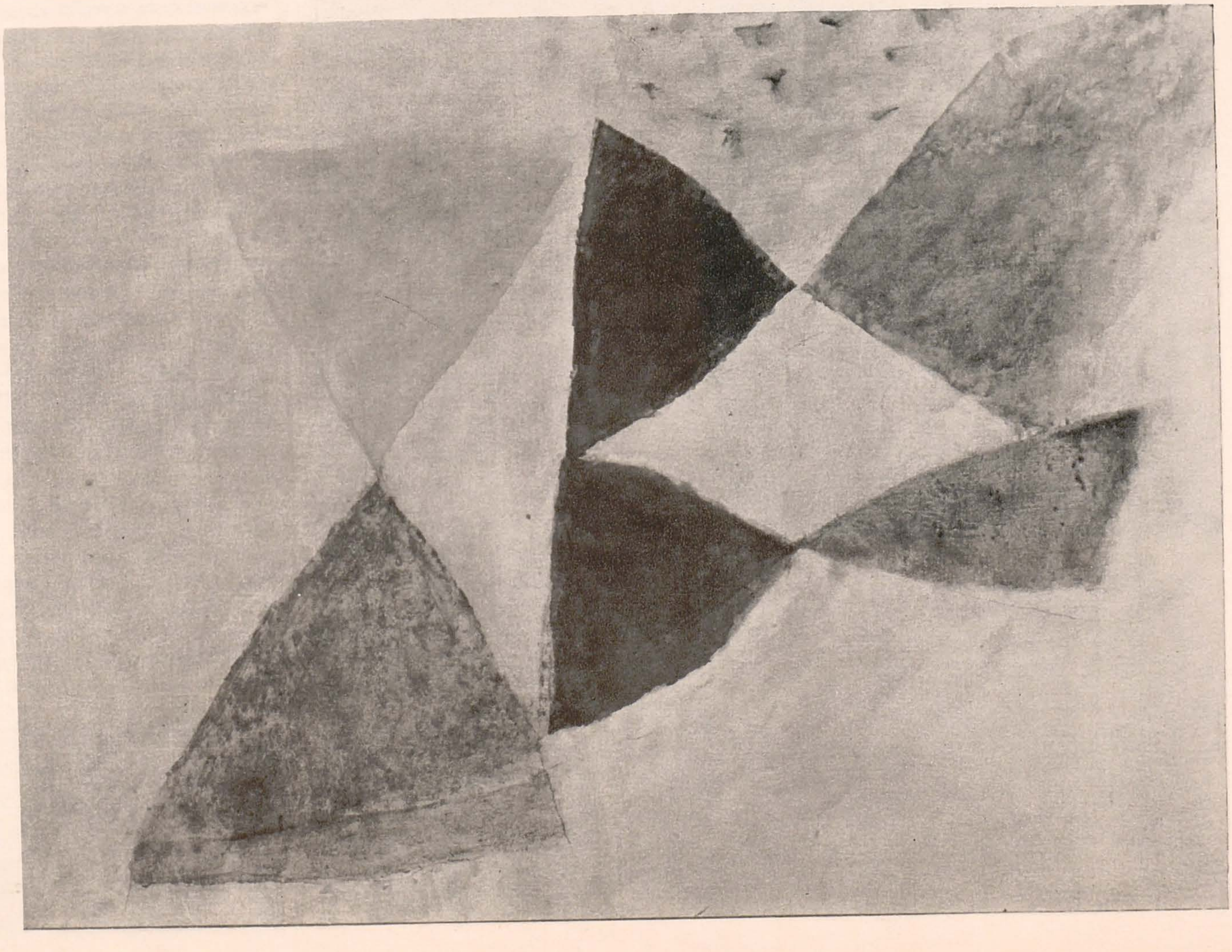




Viziunea picturală a lui Ion Nicodim programează o atitudine estetică ce presupune o tentativă de « regăsire a esenţei », o permanentă întoarcere la ea, după periplul efectuat în ipostazele fenomenale ale ei. Astfel, gestica sa se întoarce spre sine prin afirmarea superiorităţii potenţelor meditative şi expresive şi prin atenuarea caracterului de simplă « prezenţă obiectiv-decorativă ». Pictura lui Ion Nicodim ne oferă nişte « teme spre meditaţie » a căror concluzie refuză realitatea contingentă ca posibilă sursă a adevărului şi a valorii estetice, şi ne trimite, conform complexei relaţii-aparenţă — esenţă spre acea realitate mai reală decît realul care subîntinde ipostazele vizibile ale lumii. Această tentativă de a refuza realul imediat şi de a propune drept sursă artistică o realitate posedată şi proiectată mental este o constantă a conştiinţei artistice europene permanent neliniştită de valabilitatea concluziilor estetice. De aceea pictura lui Ion Nicodim nu ne propune soluţii estetice definitive, ci sondînd în profunzime universul, caută să capteze esenţa « poeziei lucrurilor » reuşind aceasta prin evitarea formulelor prestabilite şi prin integrarea acelui « flux poetic pur » ce-i acordă, conform legilor lirismului, o libertate deplină în judecarea realităţii ca eventual izvor de valoare morală şi artistică. Criteriul libertăţii îi permite autorului să forjeze o matrice ideatică specifică, extinsă spre universalitate prin mesajul personal al unui limbaj original,

Muntele magic — ulei



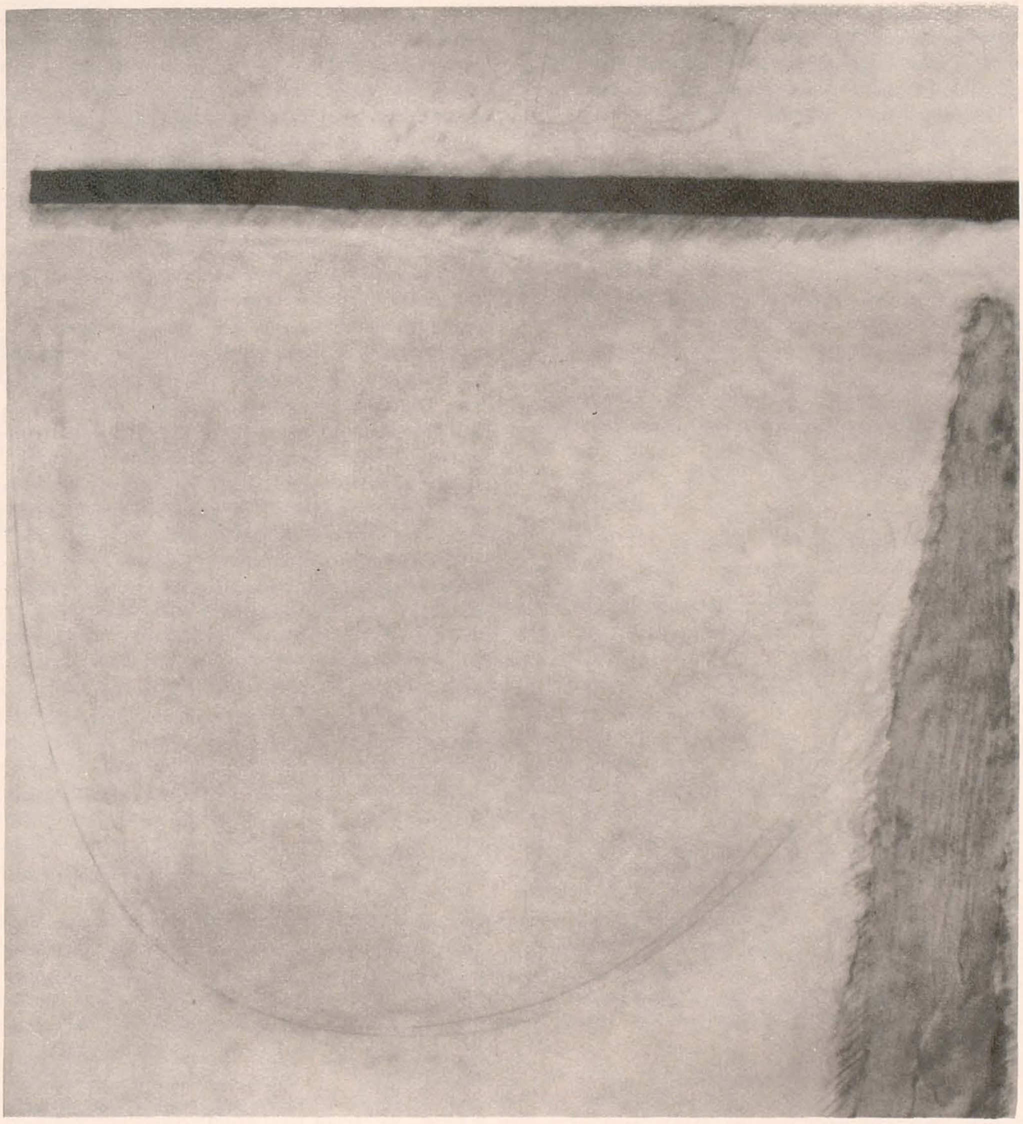


1 | 3
—
2

1. Dincolo de lanul de rapiță — ulei

2. Dincolo de lanul de rapiță (detaliu)

3. Plajă II — ulei



departe de ostentație agresivă și plin de acea « mediteraneeană liniște » în fața lucrurilor realității.

Acest limbaj aparent spontan dar mereu determinat de același parti-pris liric (care e mai mult decît simpla vocație lirică) se naște prin convertirea în semn pictural a unei atitudini spirituale, integrînd prin eleganța gracilă a « gestului », o dimensiune spirituală analogă celei extrem orientale. Această deschidere și desfășurare spre spiritualitatea unui alt areal cultural evidențiază coeficientul de permeabilitate a unei mentalități estetice și a viziunii artistului. Această permeabilitate permite printr-un efect « à rebours » prelucrarea integratoare a mesajelor estetice recepționate, ceea ce face posibilă o permanentă regenerare a unui limbaj artistic.

Elementele morfologice variază în sensurile ilimitării, sînt libere și virtual mobile. Valoarea expresivă a spațiilor neutre este lucid intrebuințată; în compozițiile sale nu obiectele sau motivele formale structurează spațiul, dimpotrivă, spațiul le plăsmuiește, căpătînd prin vastitatea sa expansivă funcții generatoare de forme. Această expansiune plăsmuitoare a spațiului este echilibrată de structura statică a motivelor formale ce provin din ea. Motivul formal din pictura lui Nicodim, dobîndit prin abstragerea ritmică din realitate, se instaurează drept stimul compozițional al expansiunii spațiului, îl direcționează și totodată e un factor restrîngător, prin calitățile « prezenței » sale. Acest mod de a gîndi pictural naște un ansamblu morfologic creat prin încorporarea ritmurilor primare ale naturii—noapte-zi, flux-reflux, sistolă-diastolă. Increatul pictural coincide cu viziunea asupra lumii a artistului, oferindu-ne o creație unitară, echilibrată consubstanțial cu realitatea.

VIOREL HAROSA

SANDA AGALIDI

EUGEN SCHILERU profesorul

Activitatea pedagogică este prin esență legată de creativitate și în forma ei ideală presupune talentul. Despre activitatea pedagogică a lui Eugen Schileru se poate vorbi ca despre o vocație. Apropiindu-ne de personalitatea sa din acest punct de vedere ne simțim puși inițial în fața unor dificultăți; căci teritoriul vocației se dovedește a rămîne greu accesibil definițiilor. Totuși, socotim încercarea ca necesară cu atît mai mult cu cît activitatea de profesor a lui Eugen Schileru a fost poate expresia cea mai realizată, existențială, a personalității sale. Din păcate obstacole, de astă dată datorate circumstanțelor, se adaugă: puține dintre textele cursurilor sale au fost păstrate*, generoasa sa risipă fiind, în acest sens, regretabilă. Și nu vom uita că expunerea noastră este frustrată de acel magnetism al prezenței — cu care era în mod particular dăruit — inerent oricărui act pedagogic, și care nu poate fi tradus în cuvinte fără ca aureola unei subiectivități evocativ lirice să nu riște a învălui îndoielnic calitățile obiective la care am dori să ne referim. Păstrînd deci rezerva acestor dificultăți, ne vom apropia de subiect: de ceea ce a rămas ca substanță concretă în formația studenților săi, de ceea ce trebuie să devină imaginea criticului pentru cei ce nu l-au cunoscut în ipostaza de profesor**. Încercînd deci fixarea traiectoriilor activității de profesor a lui Eugen Schileru, am defini aceste mari direcții ca oscilînd și însumîndu-se creativ între polii opuși ai distanței și participării. Prin distanță înțelegem — în domeniul istoriei și criticii de artă — păstrarea unei perspective s'ntetice și comparative, capabilă de a stabili consensul în analiza fenomenului artistic, integratoare a infinitei lui diversități de manifestare. Această « distanță » se află pusă sub semnul unei permanente ajustări 'storice, prescrisă ca investigare genetică indispensabilă — niciodată cronologie sau simplă factologie. O incursiune în arta religioasă bizantină putea subsuma astfel trimiteri revelatoare la artele extraeuropene (africană, precolumbiană sau extrem orientală), o alta analizînd manierismul italian, putea trimite la fenomenele artei contemporane, fără a se periclita sau omite evidența conturului autonom. Renunțînd la detalieri care ar încărca expunerea, riscînd să rezume cursul, reținem grija profesorului de a cultiva această constantă a distanțării și consecințele ei cele mai generale. Cea de a doua constantă menționată mai sus, și anume cea a participării, o considerăm ca esențială pentru actul pedagogic și pentru eficiența formativă a unui curs; indispensabilă creării unui circuit activ între student și profesor, între prelegere și ascultătorul ei, facilitînd osmoza în însușirea cunoștințelor, vitalizînd conținutul didactic. Participarea presupune o componentă puternic subiectivă (și aci rapelul la vocația lui Eugen Schileru este direct), ea subînțelege manifestarea unor opțiuni și predilecții, a unei selectivități față de artă, nuanțată afectiv; ea stimulează pe de o parte pe ascultător (obligîndu-l la auto-definire), iar pe de alta injectează cu particularitatea unei individualități expunerea teoretică generală. Am aminti, în acest sens, atenția autentic interesată, acordată de profesor problemelor artei moderne și contemporane, raportările la evoluția acesteia din perspectiva trecutului și invers, parantezele largi deschise asupra rezolvărilor actuale în domenii înrudite cu artele plastice — spectacol de teatru, film, bandă desenată. Învestite cu atracția pe care aceste subiecte o exercitau asupra celui ce ținea prelegerea, purtătorul unei poziții în discuție, atenția acordată contemporaneității — fără a fi exprimată teoretic ca imperativ, ci imprimîndu-se formativ, prin repetare, ascultătorului — indica o condiție în abordarea comprehensivă a fenomenului artistic. Căci, ni se pare că, indiferent de opțiunea unei specializări, care se poate limita la analiza unei anumite epoci sau a unui anumit artist, condiția unei înțelegeri — fie ea și foarte generală — a artei moderne este indispensabilă. Această condiție era inculcată studentului, fiind una din urmările importante ale participării în sensul în care am definit-o.

Urmărind exclusiv marile coordonate de conținut ale activității pedagogice a lui Eugen Schileru, am rămîne la o analiză unilaterală, căci ea presupunea, dincolo de acestea, o metodă, structurarea ascendentă în vederea eficienței. O înțelegere superficială ar fi tentată să nege calitatea metodei cursurilor sale. Se poate vorbi însă și de astă dată de un dublu principiu conducător, de o complementaritate în cadrul căreia, paradoxal, însăși aparenta absență a metodei constituia una din componente, și care se traducea în concret prin imersiunea studentului în multiplicitatea informației, întrecînd ascultătorul într-o stare de qvasirătăcire (ne referim, e drept, mai ales la studentul începător). De fapt era vorba de un flux informațional menit, printr-o aparentă divergență, a educa la student un anumit tip de atenție dispersată, extrem de elastică, dotată cu o mare capacitate asociativă și în ultimă instanță creativă. Acest tip de atenție presupunea un efort în absența căruia structura ascunsă a discursului se pierdea și acesta putea fi considerat haotic; aglomerarea unor date privind cibernetica, ultimele descoperiri ale astrofizicii sau inovațiile unor tehnici artistice, referirile la etnologie, psihologie, antropologie, citatul literar, anecdota semnificativă sau relatarea unui koan budist puteau părea eliptice de sens. Dar tocmai această formă de solicitare intensivă se dovedea deosebit de fertilă. Pe lîngă faptul că urmărea să dea măsura multiplelor latențe și implicații ale unui subiect — sub aparenta aglomerare aflîndu-se, într-o formulare foarte calm ritmată și folosind o terminologie limpede, o prospectare polivalentă a terenului — acest mod de atac multidirecționat al problemelor devenea modelul unei abordări creative, model care, fără a fi impus programatic, se întipărea formativ odată cu educarea tipului de atenție menționat. Prin alternarea intuitiv gradată a acestui model cu cel complementar lui, cuprinzînd analize unidirecționate, concentrate, ale unui fragment dintr-un text critic sau ale unei imagini, metoda de predare a lui Eugen Schileru — divergență și convergență — crea o unitate urmărind dezvoltarea unei spiritualități cît mai complete a studentului. În cadrul celei din urmă direcții analitice, am dori să amintim insistența cu care erau subliniate exigențele impuse unui adevărat specialist și cunoscător (însușirea cunoștințelor privind tehnicile artist'ce ar putea fi unul din numeroasele exemple caracteristice în acest sens). Diletantismul și lipsa de sistem erau indicate ca adevărate pericole împotriva cărora recomandarea unei documentări cît mai complete căuta să prevină pe student. Am dori să reliefăm calitatea rezolvării « capitolului » documentării, lăsat cel mai ades pe seama asistentului și a listei dactilografiate; Eugen Schileru indica personal bibliografiile — ele rămîn exemplare prin actualitatea lor, prin marea saturație informațională și prin adevărata iubire de carte care le însoțea, trezind dincolo de simpla conștiinciozitate, curiozitatea studentului.

Pentru a obține față de lucrarea de artă un răspuns cît mai direct emoțional-perceptiv, care să elibereze receptarea și demersul critic de atitudinea literaturalizantă, evenimențială, non-selectivă, insistențele pentru asimilarea organică a noțiunilor fundamentale (culoare, ton, valoare, nuanță, linie, contur, suprafață, volum, perspectivă etc.) nu erau socotite niciodată ca suficiente, revenirile repetate în definirea lor avînd drept scop depășirea pragului noțional și integrarea lor ca substrat. Pentru această calitate directă a răspunsului față de lucrarea de artă, studenții cursurilor sale rămîn datori profesorului lor. Credem că realizarea ei autentică chiar și în modestia anonimatului, este cu adevărat răsplata pe care Eugen Schileru și-ar fi dorit-o și ar putea să o primească de la cei care i-au fost studenți. Metoda de predare, alături de substanța cursurilor lui Eugen Schileru, concretizată într-o personalitate temperamental adecvată (relația sa cu studentul păstrînd nuanța autoritară fără a deveni însă niciodată impersonală), au întruchipat în domeniul învățămîntului de artă din țara noastră o prezență coerentă cu multiple consecințe formative pentru studenți, propunînd în același timp modelul unei spiritualități caracteristice adevăratului om de cultură.

---

* Înregistrări pe bandă de magnetofon permit reconstituirea unora dintre aceste cursuri. O astfel de reconstituire este și textul din care publicăm fragmente, puse la dispoziție de tov. Ivonne Hassan, asistenta profesorului, care a transcris cursul înregistrat pe benzi de magnetofon.

** Este vorba de trăsături care reunesc și investesc cu o mare coerență atît « Cursul special de istoria artei universale » (anul I—ITA), cel asupra « Problemelor și metodelor criticii de artă » (ani III, IV, V — ITA) precum și cursurile de istoria artei universale ținute secțiilor ITA și de măiestrie ale Institutului de arte plastice « Nicolae Grigorescu ».

EUGEN SCHILERU

Introducere în teoria criticii de artă*

. . . În estetică s-a discutat mereu faptul următor: se știe că există judecăți de fapt sau de existență și judecăți de valoare . . . În momentul în care examinez calitățile sau defectele operei unui creator, eu depășesc simpla formulare a unei judecăți de existență sau de fapt și, făcînd evaluare, formulez o judecată de valoare. Una din întrebările care au fost puse de foarte multă vreme în estetică și care, într-un anumit sens, nu a fost pe deplin soluționată, este următoarea: nu cumva Estetica operează doar cu judecățile de valoare, orice judecată de existență, care apare într-un tratat de Estetică sau într-un manual de istoria artei sau de istoria criticii de artă fiind concomitent o judecată de valoare? Aceasta este o întrebare. Prin faptul că, de pildă, în istoria artei eu nu îl trec pe Zogu Zaharescu, care există, înseamnă că eu pornesc de la o opțiune inițială, care de fapt nu este altceva decît o judecată prealabilă de valoare . . .

Este evident că dacă am vrea să luăm doar judecăți de existență într-un manual de istoria artei, facem o operă faptic imposibilă — și anume notăm pe toți aceia care creează o imagine, inclusiv toți copilașii sau domnișoarele crescute la pension.

Or, ne dăm seama că o asemenea istorie cu adevărat exhaustivă este cu neputință. În momentul în care se spune că istoricul de artă operează cu judecăți de existență într-o mai mare măsură decît cu judecăți de valoare, merită să ne întrebăm dacă lucrurile stau tocmai așa . . .

Un istoric de artă nu este un simplu intabulator. Mai prost sau mai bun, oricum ar fi, operația pe care o face el nu este o simplă intabulație de nume și de opere. El este, ca să spunem așa, o mașină umană, mai bine sau mai prost programată, dar întotdeauna programată. Istoricul de artă operează cu judecăți de valoare, pe baza cărora introduce în cartea sa pe unul sau pe altul, toate aceste judecăți de valoare decurgînd dintr-o poziție ideologică a respectivului. Cititorul își dă seama la rîndul său de cît de consecventă este poziția ideologică a istoricului, tocmai urmărind ce a introdus și ce a exclus. El își dă seama de felul, de măsura în care această concepție, această ideologie este nuanțată, este necontenit modulată, sau dimpotrivă de loc.

Ce presupun toate aceste lucruri? Presupun că nu există un istoric de artă fără nici o judecată de valoare și care să nu-și manifeste o concepție de care este mai mult sau mai puțin conștient, o opțiune ideologică fundamentală . . . Dar este tot atît de adevărat că în practica obișnuită, cotidiană, istoricul de artă se mulțumește a consemna prin judecăți de existență toate personalitățile, monumentele, operele artistice care au fost prealabil omologate de către estetician, teoretician, criticul de artă etc. Ceea ce fusese rezultatul, finele unui examen critic, susținut cu argumentații, care recurge la formulare de judecăți de valoare, la ierarhizări valorice etc. este achiziționat și transformat în judecăți de existență de către istoricul de artă . . .

Se deduce de aici că istoria artei și critica de artă nu pot fi considerate ca realități antagonice.

Deocamdată, pentru documentarea acestei teze n-am arătat decît un singur lucru, și anume că istoricul de artă trebuie să opereze și el cu judecăți de valoare și că de altfel și operează. N-am arătat încă de ce criticul de artă trebuie să aibă și el o viziune istorică a lucrurilor. Deci îmi rămîne acum să demonstrez acest lucru.

Un critic de artă poate să fie tentat, de pildă, așa cum o face uneori André Malraux, să stabilească similitudini profunde plecînd de la similitudini morfologice. Desigur, surîsul în statuile care-l reprezintă pe Budha în arta Gandara, sau surîsul care apare la Corele și Coroșii greci arhaici, sau surîsul care apare pe figura îngerului din catedrala din Reims se înscriu în același mare capitol de viață afectivă. Există, cu alte cuvinte, anumite similitudini morfologice. Dar aceste similitudini morfologice nu înseamnă identitate de conținut. În momentul în care criticul de artă aruncă peste bord viziunea istorică, metoda istorică, în momentul acela el este tentat să stabilească semnul egal din punct de vedere al conținutului între toate aceste morfologii similare. Ca atare opera de mediație, la care este obligat, este făcută imposibilă și afirmațiile sînt false prin omisiune, prin orientare greșită etc.

Dar să nu ne oprim la acest exemplu. Se știe că au existat teoreticieni ai barocului, precum spaniolul Eugenio d'Ors, care considerau că barocul este « o formă istorică supra-istorică », adică ceea ce se numește în filozofie un « eon » (cititorilor lui Blaga nu le este necunoscut termenul) și ca atare erau ispitiți să stabilească, pe baza unor similitudini morfologice, o seamă întreagă de identități de poziție, de conținut, de intenționalități, între goticul flamboyant, anumite manifestări ale arhitecturii manieriste iberice, barocul propriu-zis din toate țările occidentale, barocul rus, anumite forme ale arhitecturii stupa etc. Or, este evident că dacă luxurianța decorativă, formele rotunjite, impresia de metamorfoză etc. permit să regăsești în toate acestea un punct comun, nu există o identitate totuși de poziție, pentru că în fiecare se ascunde o altă opțiune filozofică, ideologică, sentimentală, o altă filozofie a omului și a vieții, o altă înțelegere a scopurilor artei . . .

. . . Am arătat de asemenea că istoria de artă în general se ocupă de ce s-a petrecut pînă la o anumită epocă. În realitate, ceea ce se petrece în momentul de față este mai mult un obiect al criticii de artă. Cu alte cuvinte, critica de artă ar putea să fie considerată ca un prealabil al istoriei de artă. În ce sens prealabil? În sensul în care este începutul, sau constituie primele formulări asupra istoriei contemporane, în sensul cel mai strict al cuvîntului . . .

Nota bene. De aici nu trebuie să deduceți că critica de artă este o simplă consemnare cronicărească . . . și că . . . noi facem o pledoarie pentru ceea ce se numește astăzi critică « evenimențială ». Critica evenimențială este de fapt consemnarea superficială, cronicărească, ziaristică în prostul înțeles al cuvîntului, fără nici o tentativă de aprofundare științifică a obiectului, și fără nici o tentativă de emitere a unor judecăți de valoare . . .

Sînt în estetică anumite locuri comune, adevăruri care par ultracunoscute, dar pe care le uităm. Și face parte din ciudățeniile unei epoci, care a purces la o cunoaștere mai științifică a problemelor de Estetică generală sau aplicată, care a reușit să-și dezvolte mai riguros metodele de investigare, uitarea unui adevăr, foarte simplu, ca acela că, dacă istoric, numărul creatorilor de artă crește, în fiecare epocă artiștii mari sînt puțini. Iată un loc comun, care nu mă sfiiesc să rog să fie reținut, să nu fie uitat nici o clipă, tocmai pentru că, așa cum se va vedea, el se uită neîncetat.

Un al doilea adevăr este că, la fel ca în toate domeniile, și în artele plastice, în creația plastică, se pot observa fenomene de entropie. Adică se poate observa cum o mișcare, un curent pierde din energia lui inițială și începe să alunece în auto-copiere, în insistența asupra formei, și în evaporarea unei vitalități de viziune și de conținut, în pierderea, anemierea lui sub raportul aportului său cognitiv. Știm că acest fenomen entropic, căruia unul dintre fondatorii teoriei informației și ciberneticii, americanul Norbert Wiener, i-a dedicat în splendida carte « Cibernetică și societate » cîteva pagini care trebuiesc luate în considerație, a caracterizat toate epocile de creație.

Dacă, de pildă, asistăm la imitarea unei mișcări, care a avut momentul ei de glorie peste hotare și care în țara de origine a dispărut de pe firmament, sau a trecut pe un plan cu totul secundar, și vedem, de pildă, că la noi este reluată aceeași mișcare, atunci noi înțelegem că acesta nu este un moment creator pentru arta noastră, ci este reluarea entropică a unui moment entropic . . .

Noi știm astăzi că a cunoaște foarte bine structura specifică, baza specifică și de asemenea fenomenele suprastructurale proprii unei societăți

* Fragmente din cursul ținut la Institutul de arte plastice « Nicolae Grigorescu » din București în anul 1968.

la un moment istoric dat, sau a cunoaște foarte bine istoria vieții unui artist sînt lucruri esențiale și cu toate acestea nu sînt suficiente pentru explicarea operei respective. Lucrurile acestea s-au spus de mult. S-au spus, de pildă, în legătură cu estetica aplicată a lui Hypolite Taine. Lucrurile acestea trebuie să se spună mai departe. Dar a spune că ceva este insuficient nu înseamnă a spune că el nu este absolut necesar. Această distincție este o obligație de cinste profesională și științifică.

Pe de altă parte, există și critici sau istorici de artă care, acceptînd viziunea și metoda istorică, cu toate acestea le înțeleg într-un mod foarte strîmt. În fond, în ce sens le înțeleg strîmt? În sensul în care se raportează exclusiv la trecut. Adică reconstituie totul după documentele acestui trecut, operație absolut necesară, sine qua non, dar insuficientă. Pentru că opera este întotdeauna, omologată sau nu, considerată ca avînd o valoare sau nu, reinterpretată și reconsiderată de către contemporaneitate. În fond noi avem — în cazul că avem — consemnate în documente reacțiile epocii în care s-a creat opera și putem urmări reacțiile epocii noastre, ulterioare, față de operă.

Istoricul și teoreticianul de artă italian Argan introduce aici conceptul de « fruizione », adică felul în care o epocă, epoca în care s-a creat opera sau o epocă ulterioară, fructifică opera respectivă, o interpretează, o omologhează sau o respinge, o reconsideră. A te ocupa de fruițiunea specifică epocii în care a fost creată opera este un lucru absolut necesar, dar această fruițiune trebuie urmărită și în epoca în care operezi tu. În fond, acest concept de « fruizione » se leagă și de posibilitatea de a aplica metode etnografice în critica de artă. Din etnografie noi putem învăța felul în care un obiect a fost fructificat. Adică, pe de o parte, a răspuns unor exigențe, pe de altă parte a fost fructificat tocmai pentru că răspundea unor exigențe din epoca în care a fost creat obiectul precum și din epocile care au urmat acesteia.

Deci spuneam că acela care vrea să opereze complex trebuie să se ocupe nu numai de felul în care a apărut opera celor contemporani cu crearea ei, ci și generațiilor succesive, inclusiv generației actuale. În fond, vorbind despre aceste lucruri punem o problemă esențială, fundamentală a esteticii, care este problema obiectului artistic și problema atitudinilor succesiv istorice față de acest obiect. S-a spus de către esteticienii marxiști că pentru o estetică marxistă, pentru o estetică științifică, estetica sau istoria literaturii, a artei etc. nu este atît istoria decesurilor valorice, cît este istoria supraviețuirilor valorice . . . Veți vedea cît de mulți artiști luați cîndva în considerație nu mai figurează astăzi în enciclopedii, dicționare.

Iată de pildă, după aproape patru decenii de dezgust și de critică a diferitelor variante a ceea ce s-a numit stil Secession, stilul Secession este readus la lumină, și este readus la lumină din cauza unor mișcări contemporane, care ne-au atras atenția asupra unor reale valori ce se ascundeau în el. Deci este un moment de reconsiderare. Mărturisesc că n-aș mai fi crezut niciodată că istoria, critica de artă și chiar eu, personal, voi redescoperi pe Stuck sau pe Klimt și că astăzi îmi dau seama că în ei se aflau germenii multora dintre mișcările moderne.

Ca atare, îmi place, nu-mi place, sînt de acord sau nu sînt de acord, eu sînt obligat să sesizez și să consemnez acest caz istoric: în el se aflau germenii care aveau să se dezvolte ulterior și să dea o serie întreagă de curente. Pot să fiu de acord sau nu cu el, dar trebuie să consemnez fenomenul. Sub acest raport, istoricul de artă nu poate niciodată să facă previziuni de lungă durată. Noi putem să judecăm ceea ce ni se pare ca emițînd un sunet de autenticitate, corespunzînd anumitor urgențe spirituale ale colectivității și momentului nostru. Ce se va întîmpla mai tîrziu, într-un timp mai îndepărtat, adică profeția, este lucru neserios pentru un critic.

De altfel, am putea spune că o seamă întreagă de momente, de personalități și de opere au fost înțelese în complexitatea lor mulțumită unor evenimente petrecute pe toate planurile în epoca noastră.

Într-un anumit sens, orice reconsiderare critică, cînd acceptă personajul din trecut, este o scrisoare de recomandație către prezent în favoarea trecutului. Noi, de pildă, fără impresionism nu am fi putut înțelege într-un mod profund arta unui Magnasco. Fără Manet nu am fi putut înțelege frumusețea artei unui Frans Hals. Fără prezent, noi n-am fi putut înțelege întreaga mișcare manieristă. Fără cubism n-am fi înțeles pe Cambiaso. Fără suprarealism nu l-am fi înțeles pe Monsù Desiderio sau pe Arcimboldo. Sau fără cubism n-am fi înțeles profund, sau aproximativ profund, arta neagră, arta din Indo-

Sculptură africană Fang

Sculptură africană Bapende

nezia, arta oceaniană, sau arta pre-colombiană. Fără abstract n-am fi înțeles arta neoliticului.

Cu alte cuvinte, există o necontenită reconsiderare. Deci estetica generală, filozofică sau aplicată pe ramuri — adică teoria literaturii, artelor plastice etc — este de fapt întemeiată pe această istorie a supraviețuirilor și, ca să explicăm, ca să descoperim toate armonicele, toate valențele, toate fațetele operei, noi trebuie să reconstituim de fiecare dată felul în care s-a produs fenomenul de fruițiune în epocile respective . . .

Dar această afirmație ne duce mai departe. Și ne duce la punerea unei probleme menite să ne scoată din idealism estetic. În fond, noi putem spune că ceea ce înseamnă în artă existență obiectivă, strict obiectivă, este obiectul ca prezență într-o lume care cade direct sub simțuri. El, într-un anume sens, este imuabil, atîta vreme cît n-au operat asupra lui agenții externi fizici sau agenții interni. Dar același obiect devine un suport pentru o succesiune de proiectări istorice. În fiecare epocă istorică, în interiorul ei, chiar clasele sau chiar indivizii au o altă imagine a obiectelor. Fiindcă fiecare epocă beneficiază de un patrimoniu comparativ mai bogat decît cea dinainte, de un patrimoniu metodologic mai perfecționat, adică de mijloace de investigare, de o anumită opțiune ideologică, de un anumit progres al înțelegerii științifice etc. Din structura, din compoziția obiectului, fiecare epocă alege, ca punct important în jurul căruia se dispun celelalte, un anumit aspect al operei. Aceasta înseamnă că nu sînt subiective, ci, dimpotrivă, sînt determinate istoric. Noi sîntem, ca participanți la o experiență istorică sau beneficiari ai unui anumit patrimoniu acumulat între timp, dispuși să interpretăm și să acordăm lui Magnasco, sau manierismului, sau unei alte personalități sau opere o valoare care înainte nu era acordată. Reușim grație lui Picasso, grație cercetărilor contemporane să redescoperim complexitatea lui Ingres, de pildă, pe care Baudelaire, cît era de mare, nu o văzuse. Baudelaire era dispus să vadă în Ingres pe cineva care redă aproape naturalist realul. Noi sîntem astăzi atenți tocmai la interpretările, la exprimarea unor situații și conținuturi sufletești prin alungirea unor forme, prin introducerea unor sinuozități la care nu fusese atentă generația lui Ingres. Nu fusese atent nici marele Baudelaire. Ni se revelează ceva.

Dar toată această operațiune trebuie să o înțelegi ca o succesiune de proiecții istorice asupra obiectului, evident, de loc gratuite, adică justificate într-o foarte mare măsură, de un preexistent structural. În structura, în compoziția, în intenționalitățile care se revelează în structura compozițională, cromatică etc. a obiectului existau elemente pe care acuma le aducem pe primul plan, conform intereselor epocii noastre. Le considerăm consonante, și pe altele, pe care o epocă anterioară le scosese pe primul plan, le trecem pe un plan secund. Insist asupra acestor lucruri, pentru că există o atitudine, pe care eu o numesc animistă în idealismul ei, și anume atitudinea care crede că obiectul de artă este un fel de sursă radioactivă. Obiectul de artă este o existență obiectivă, structurată într-un anumit sens, iar percepția acestei structuri este determinată istoric, cu alte cuvinte este reconfigurată mereu altfel, dar pe baza unor elemente care există . . .

Pînă acum toate argumentele mele au pledat în favoarea viziunii și metodei istorice. Fiindcă tot ceea ce am adus pe parcursul acestei succesiuni de paranteze tinde să demonstreze că nu putem ajunge la o explicație atîta vreme cît respingem viziunea și metoda istorică.

Dar, cum spuneam, aceste lucruri nu sînt suficiente. Însăși obligația de a vedea care este specificitatea pe care o aduce fiecare generație în reconsiderarea unei opere a trecutului, însăși această obligație

impune obligația de a arăta cum se structurează imaginea obiectului respectiv în conștiința generației actuale, care reconsideră obiectul. Dacă există o asemenea obligație înseamnă că istoria nu se poate rezuma la înșiruire de date, de nume, de artiști, de nume de opere, sau la arătarea condițiilor economice, sociale, politice, tehnologice, literare etc. în care a apărut opera. Ci trebuie să mergem să vedem cum, în limbajul în care a fost scrisă opera, se citește intenția artistului, care sînt premisele majore din ea, dacă judecata cu totul specifică, demersul mental și demersul practic, care au dus la distanțarea operei respectă aceste premise sau le încalcă, în ce măsură anumite legi obiective ale artei, la rîndul lor cu apariție istorică, au fost respectate sau nu, în ce măsură opera trecutului sau opera prezentului mai răspunde necesităților culturale, spirituale, sociale ale omului etc.

După cum știți, în estetică sînt cîteva posibilități majore. Una dintre ele este a mă ocupa de procesul de creație, de psihologia actului de creație...

. . . Dar toată această estetică a actului de creație, din punctul de vedere al actului de creație, din observatorul pe care-l poate constitui actul de creație, implică o seamă întreagă de discipline auxiliare, cunoașterea lor . . .

Se petrec lucruri foarte interesante, aparent paradoxale pentru istoricul și criticul de artă. Se poate întîmpla ca, la momentul în care artistul a creat opera, să fi fost în circulație, să fi fost considerată științifică, justă, o anumită școală psihologică, ale cărei teze și concluzii s-au dovedit ulterior false. Criticul, obligat să știe psihologie, este obligat să cunoască și această școală anterioară de psihologie, ale cărei poziții nu se mai legitimează, au fost infirmate de cercetarea științifică. Ca atare, ceea ce mă interesează este un singur fapt, în primul rînd. Mă interesează că acea școală, concepția ei falsă l-a determinat în creație. Eu deci, ca istoric de artă, înainte de toate trebuie să stabilesc toate elementele care l-au influențat, chiar dacă aceste elemente sînt infirmate de progresul cercetării științifice.

A fost o vreme cînd, de pildă, se punea mai mult accent pe faptul că religia este opiumul poporului decît pe faptul că religia, așa cum este opiumul poporului, determinase, deci avusese o influență directă asupra artei religioase. Este contradictoriu să spunem că la un moment dat biserica dictează în politica culturală sau artistică a unei epoci din trecut și în același timp să ne abținem de a vedea cum ideile teologice respective au structurat viziunea artistică și înseși obiectivele artistice.

Desigur, o icoană, de pildă, este valorificată de noi astăzi din alt punct de vedere decît acela din care era valorificată atunci. Căci pentru oamenii care au creat icoane nu valorile estetice, în sensul de autonom-estetice aveau precădere, ci icoana aparținea acelei categorii . . . de obiecte pe care etnograful le numește « pragmata », adică obiecte fără de care o anumită operațiune cultică nu se poate desfășura. Mutatis mutandis, pentru creatorul de statuară mică neagră, ceea ce creează el aparține categoriei de « pragmata » . . . Or, eu, istoricul de artă, trebuie să reconstitui funcțiunea de « pragmata » care nu era estetică, ci extraestetică, chit că valorific obiectul din punct de vedere estetic, chit că pentru mine, care nu sînt religios, icoana nu are valoare de « pragmata », ci are o valoare, dacă o are, estetică. În orice caz, o valorific înainte de toate din punctul de vedere estetic. Dar reconstituirea istorică a trecutului trebuie să implice lucrurile acestea. Iată deci că de data aceasta am procedat cu metodele etnografiei, care se ocupă de fruițiunea obiectului respectiv și am arătat în cadrul acestui proces de valorificare, de fructificare a obiectului, care erau participațiile afectiv-intelectuale, psihologice.

Dar, de fiecare dată, apelul la una sau alta din disciplinele umaniste sau dintre științele sociale chiar se face de pe pozițiile istoricului. Ca atare istoricul rămîne istoric chiar în momentul în care recurge la cunoașterea celorlalte compartimente, procedează pe segmente de dreaptă conform metodologiei specifice celorlalte compartimente, diacronizînd pe fiecare.

Dar același demers este obligatoriu și pentru critic. Cu alte cuvinte, criticul nu se poate menține la impresii personale, la amatorism. Cu alte cuvinte criticul nu poate să ignoreze tot ceea ce constituie determinante ale operei contemporane. Cum, de pildă, s-ar putea explica expresionismul german fără situația Germaniei pre și postbelice, fără explicarea importanței pe care o au psihologiile abisale, filozofiile vieții și ale absurdului, fără explicarea importanței pe care o are dezvoltarea psihologiei formei? Nu mă interesează cît de juste sau nejuste sînt aceste lucruri. Sau mă interesează și acest lucru, dar în al doilea rînd, în măsura în care, în fiecare operațiune critică, intră și o parte educativă. Dar în primul rînd intră partea de reconstituire. Eu trebuie să reconstitui tot ceea ce a jucat rol determinant. Sînt obligat, după aceea, să arăt care este poziția științifică a contemporaneității față de aceste lucruri, fiindcă fără această parte a doua rămîn în acel descriptivism care nu fundamentează o judecată de valoare, valabilă pentru colectivitatea și vremea mea.

Iată ce se petrece în cadrul unei estetici făcute din punctul de vedere al actului de creație, deci al creatorului. O asemenea estetică are desigur, în momentele în care nu-și cunoaște limitele și posibilitățile, o serie întreagă de rezultate negative, cum are tot ceea ce este exagerat. Uneori în locul unei reconstituiri istorice se instaurează speculația subiectivistă. În fond, conținuturile noastre sufletești, intenționalitățile noastre, interesele noastre variază istoric. Variază istoric însuși felul nostru de a percepe realități esențiale ca spațiul, timpul, durerea, iubirea etc. A nu ține seama de aceste determinante, de aceste elemente care diferențiază, înseamnă a atribui propriile mele stări unui contemporan care aparține unui alt cerc cultural sau unuia din trecut, care de asemenea era supus altor determinări. De aceea o asemenea estetică, de foarte multe ori, alunecă în subiectivism.

Există apoi o estetică a obiectului. Mă interesează foarte puțin, nu mă interesează în primul rînd, să reconstitui stările prin care a trecut Brâncuși cînd a făcut « Coloana fără sfîrșit ». Mă interesează « Coloana fără sfîrșit », înainte de toate pentru că intenționalitățile profunde sînt întotdeauna incluse în operă, în obiectul compus, structurat, organizat, și pentru că eu nu am document mai bun, pe care îl pot citi, decît produsul finit, dar existent . . .

Deci pentru istoricul de artă și pentru criticul de artă, și mai cu seamă pentru criticul de artă, există o obligativitate a examinării obiectului și nu înlocuirea cu altceva.

Toate sînt folositoare. Ce a declarat X-ulescu, ce simțea cînd își făcea celebrul tablou « Grădina cu lăptuci », sau care erau stările afective, provocate de un amor nefericit ale poetului . . . etc. Da, desigur, sînt interesante, dar ele nu epuizează operația de decorticare critică, fără de care nu poate să existe nici o mediație din partea criticului între operă și public. Deci iată de ce, de fiecare dată, analiza obiectului în sensurile pe care le-am arătat mai înainte este necesară.

Dar revin: acest obiect nu apare nimănui pe lumea asta exact la fel ca acelui care l-a creat. Nu apare exact la fel categoriilor de public care s-au succedat . . . Ca atare structura este imuabilă în materialitatea ei, dar fructificarea structurii este istorică. Și eu trebuie să țin seama de aceasta ca și un etnolog, care, de pildă, vede cum ar evolua sensurile porții, cum s-au eliminat sensurile magice sau simbolice ale porții, rămînînd numai sensurile ei pragmatice și estetice. La fel cu un asemenea etnolog, etnograf, eu trebuie să văd diferitele funcțiuni istorice, felul în care au fost fructificate istoric obiectele de artă, structurile materialului.

De asemenea, mai există o altă estetică, aceea care este făcută mutînd observatorul principal în punctul ocupat de către spectator, consumator, contemplator.

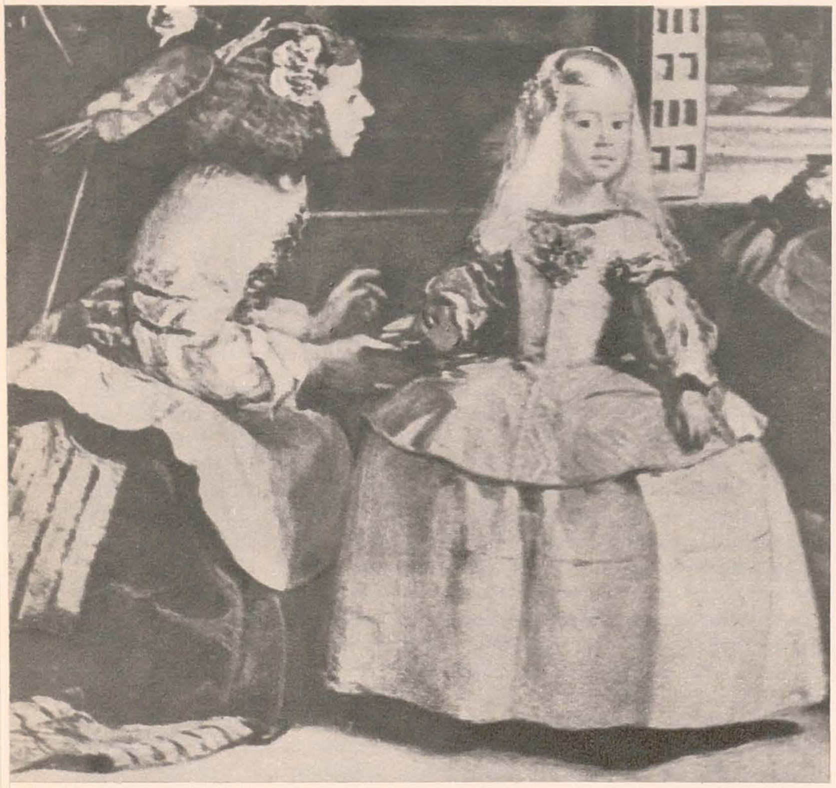
Din capul locului, trebuia să vă spun că una din operațiile cele mai complicate ale esteticii, cel mai greu de obținut este înmănunchierea, fuziunea dintre aceste trei puncte de observații.

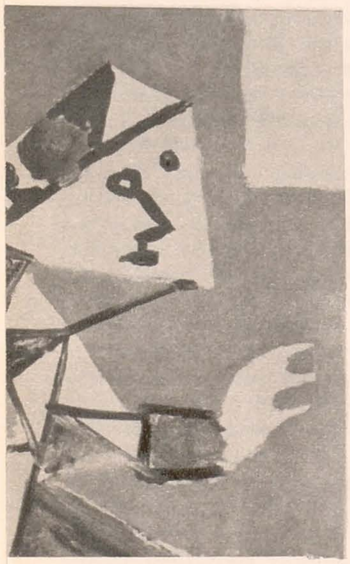
De asemenea din capul locului, trebuia să vă spun că în fond, în fiecare din ele, în toate variantele fiecăreia dintre ele, se citește și o fundamentală opțiune filozofică.

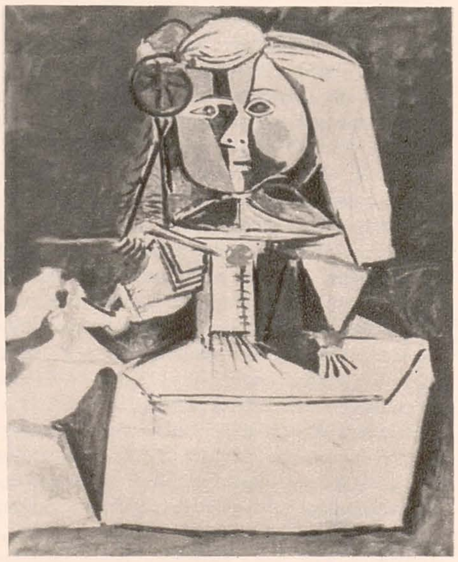
. . . Criticul de artă este obligat la o activitate de mediație. Numai din punct de vedere al desfășurării expunerii noastre vom diferenția varietățile de mediație la care este obligat criticul, fiindcă în realitatea obiectivă, reală și mai cu seamă ideală, în « ce » ar fi bine și « cum » ar fi bine să se întîmple lucrurile, pe care noi le prezentăm separate, sînt sau trebuie să fie legate, ba chiar contopite.

Prima mediație, sau în sfîrșit, una din ele, este aceea dintre operă și un preexistent artistic, un preexistent cultural, un existent spiritual, social, istoric . . .

Există, evident, în strînsă legătură cu ceea ce am spus pînă acum, o altă mediație: mediația pe care o face criticul între X și X, între Y și Y. Și cu aceasta deschidem una din problemele pe care fiecare generație nu a încetat să o pună, și anume problema următoare: este adevărat ceea ce pretind artiștii, și anume că criticii nu îi pot ajuta? Cu alte cuvinte, critica literară, artistică etc. este inutilă pentru că e inoperantă? . . .







Nu există mai bun serviciu decît a scoate pe cineva din inautentic și a-i arăta drumul spre autenticitate, decît a-l împiedica să ajungă într-o fundătură a creației, să piardă timpul, care este atît de prețios creației, să-și ridice singur bariere insurmontabile.

Să spunem, însă, că un critic are o atitudine aproape exclusiv de elogiere. Se poate întîmpla ca într-o lucrare să existe anumite elemente care, în integrarea compozițională, să nu fi fost considerate de către autorul compoziției ca niște germeni ai unor viitoare drumuri posibile în vederea dezvoltării sale. Criticul poate să sesizeze acest lucru și, elogiindu-l, să-i descopere trăsături ale personalității sale profunde care îi scăpaseră . . . Uneori se poate întîmpla ca, entuziasmat de imagine, criticul să facă o seamă întreagă de asociații de imagini, de sentimente, de idei, deschizînd tot atîtea perspective unui artist, care nu se gîndise la ele. Atunci criticul competent . . . construiește ceva pe baza operei, care construcție orientează pe artist în sensul dezvoltării unor posibilități ce existau, cum spune latinul, « in nuce », adică existau în operă, existau în artist, și ca atare, criticul se situează pe o poziție pe care o vom numi cu un termen socratic, maieutică . . .

Mai există o a treia mediație, tot atît de legată cu celelalte . . . Și anume, este mediația obligatorie între artist și public, între operă și public. Acest tip de mediație este obligatorie pentru orice critic, pe care îl interesează artiștii și publicul, și care își dă seama că unul fără altul nu se poate concepe, oricare ar fi relațiile dintre ei la un moment istoric, cît ar fi ele de imperfecte sau chiar deteriorate. De asemenea, dacă mai este și patriot, adică ține la cultura comunității sale, este « a fortiori » obligat la acest lucru. Înainte de toate pentru că arta, mai cu seamă de pildă într-un stat socialist, trebuie să se dezvolte într-o anumită comuniune cu colectivitatea și cu interesele ei. Totdeauna publicul este acela care constituie bulionul de cultură. În acest sens, nu poate exista artă de ghetou, adică arta unor artiști în ghetou . . .

In fond, cum am putea califica poziția criticului și operația pe care o face? Iată o altă problemă asupra căreia criticii din toate categoriile se apleacă cu multă atenție și o dezbat cu multă aprindere.

Se vorbește, de pildă, despre probleme de graniță, domenii de graniță, interdiscipline etc. Se vorbește de chimia fizică, de fizică matematică, de astro-fizică, de astro-biologie, de o mulțime de alte discipline, pentru că pe parcursul specializării, s-a văzut, întîi de toate, cît de conexate sînt problemele și cît de necesară este restabilirea conexiunilor. S-a văzut, de pildă, că nu este suficient să știi biologia sau medicina omului care umblă pe pămînt, sau umblă cu vaporul, cu automobilul, pentru ca să poți rezolva problemele biologice ale astronautului, că trebuie să știi o serie întreagă de lucruri pentru a rezolva aceste probleme de biologie . . . În felul acesta, apelîndu-se la elemente din domenii diferite, s-a ajuns la o interdisciplină care, la rîndul ei, devine un nou compartiment specializat. Deci, întîi de toate, s-a văzut care sînt problemele de graniță, s-a considerat necesar să cunoști ambele domenii, să reconstitui legăturile, articulațiile lor, să ajungi pe o poziție inter-disciplinară și, după aceea, să continui prin a defini specificitatea noului domeniu și a metodelor, fără de care exploatarea lui nu este cu putință sau este puțin eficientă . . .

Să mergem mai departe. Critica de artă este ea o interdisciplină? NU, critica de artă nu este o interdisciplină. Am insistat foarte mult asupra demersurilor gîndirii în tot ce am spus mai înainte, pentru a arăta cum, încetul cu încetul, se creează noi compartimente specializate, fie că este vorba de astro-biologie, fie că este vorba de cinematograf etc. Criticul, însă, nu se află niciodată în această situație, pentru că de fiecare dată criticul se află în situația unui confluent. Teritoriul acesta pe care operează el mediațiunile de tipul celor prezentate mai înainte este un domeniu de confluență, de confluența a mai multor ape, care sînt științele, disciplinele, metodele la care m-am referit înainte. Ca atare, operația critică de mediație, pe toate planurile, este o operație care se desfășoară într-un teritoriu de confluență, și nu este o interdisciplină. Pentru ca să opereze bine, critica trebuie să nu uite lucrurile acestea, cu riscul altminteri al unor absolutizări și, ca atare, al unor văduviri a realității artistice și umane de o anumită bogăție, al nerespectului unei situații obiective istorice . . .

Așa cum spuneam, criticul, ca de altfel orișice om care operează în domeniul culturii, al spiritului, este chemat ca prin toate tipurile de mediație la care ne-am referit să contribuie la dezvoltarea, și acolo unde ea nu a ajuns nici măcar să se constituie, la constituirea și dezvoltarea a ceea ce grecul înțelegea prin « paideia ». Precum se știe, grecul înțelegea prin paideia acea educație multilaterală în scopul formării omului armonios sau ceea ce Marx înțelegea cînd vorbea despre realizarea totalității umane.

Criticul, ocupîndu-se de fiziologia normală și patologică a mișcărilor artistice, adică de raportul cu ansamblul societății și cu ansamblul culturii și cu necesitățile spirituale ale oamenilor, este chemat să joace un rol primordial în această constituire și dezvoltare a unei noi « paideia » . . .

VELAZQUEZ: Meninele (detaliu)

PICASSO: Meninele

PICASSO: Meninele

RICHARD DEMARCO

ITINERAR — ROMÂNIA 1970

România era odinioară granița de sud-est, precum Scoția aceea de nord-vest, a aceleiași lumi, împărtășind același fel de viață și cultură care unea Europa legiunilor romane. Astăzi, comparată cu Scoția, România este o țară prea puțin cunoscută.

Ca un italo-scot, ai cărui strămoși vor fi purtat și ei stindardele romane (îmi place să-mi închipui că Demarcos erau fiii lui Marcus — urmașii împăratului Marc Aureliu însuși), mă pasionează să străbat spațiul dintre largile frontiere ale lumii lor. Astfel, cu sentimentul unei intime responsabilități și afinități, am coborît din turboreactorul britanic « one-eleven » pe noul aeroport, strălucitor de eleganță și lumină, al Bucureștilor, în seara de 24 iunie . . .

Îmi năvăleau în minte amintirile vizitei mele anterioare din septembrie 1968. Din primul moment mă simțeam « acasă » în București și așa avea să fie tot timpul celor șapte zile cît a durat vizita. Am retrăit aceleași impresii, acum reînviate de aceleași manifestări de prietenie.

Redescopeream voluptatea auditivă a sonorității limbii românești, mai dulce parcă decît italiana însăși. Mi se releva legătura strînsă dintre sculptura lui Brâncuși și arhitectura populară românească. Orice admirator al lui Brâncuși ar trebui să vadă « Muzeul Satului » înainte de a vizita Galeria Națională. Aici se poate înțelege forța tradiției românești în sculptură, o tradiție profund națională, dar, prin formele ei de bază, universală și eternă. Fiecare casă din acest « sat » impresionant, depășește condiția realității lui istorice, prin care se plasează în veacul XVII sau XVIII, și întruchipează modele de arhitectură și sculptură internațională de tipul celor mai înaintate ale epocii noastre. În acest muzeu unic în felul său, am simțit că încep în sfîrșit să înțeleg cu adevărat opera lui Brâncuși. Și, în același timp, pe acei artiști români a căror evoluție o urmărisem cu interes începînd din 1968. Astăzi îmi explic mai bine sculpturile lui Paul Neagu, pentru că văd cum se continuă în ele trăsături descoperite în mobilierul țărănesc autohton. Înțeleg înclinația lui pentru valorile tactile ale obiectelor, când mă uit la troițele din marginea drumurilor (corespunzînd « Calvarurilor » bretone, executate în cărămidă). « Casetele » sculptate de el îmi par a exprima conștiința misterului și dramei din tabernacole și altare.

Am vizitat cîțiva artiști în atelierele lor din București, grupate, multe dintre ele, în strada Pangratti, în blocuri amenajate special, construite de stat. Aici s-a închis ciclul peregrinării mele prin orașul pe care voiam să-l descopăr. Aici s-au așezat într-o imagine unitară impresiile adunate pe drumul dintre impozantul muzeu de artă românească și universală, instalat în fostul palat regal, și cele 10—12 galerii de artă. Unele din ele — Dalles, Apollo — dispun de un spațiu elegant ce poate stîrni invidia unor directori de galerii din Bond Street.

Meditez la amănuntele semnificative pe care le-am surprins în ateliere: în fiecare se pot vedea icoane pictate pe lemn sau pe sticlă; vederea lor pare să fecundeze inspirația pictorilor români. În atelierul lui Ion Pacea stau astfel și tradiționalele scoarțe oltenești și moldovenești; într-una am identificat forma Coloanei fără sfîrșit a lui Brâncuși. Vigoarea tradiției țărănești pare a fi o sursă vitală pentru mulți dintre cei mai moderni artiști din România.

Căutam delectații de turist prin peisajul românesc. La 200 mile nord-est de București se află orașul Iași. Pentru mine, amator înveterat de orașe, a fost o adevărată piesă de colecționar pe care am comparat-o favorabil cu Oxfordul sau Edinburgul, conceput cum este ca oraș al « turlelor de basm » (de fapt, biserici ortodoxe); oraș universitar, întins dramatic pe numeroase coline. Este mai mic decît Edinburgul. Cartierele mărginașe cu casele lor din secolul trecut, evocă o lume cehoviană. Edinburgul îl poate invidia pentru teatrul de operă. Popasul la Iași, într-o excursie de 500 mile neverosimil înghesuită într-o zi și o noapte, a fost poate momentul culminant al vizitei mele. Iașul ar trebui vizitat înaintea Bucureștilor. Nu departe se află incomparabilele mînăstiri moldovenești ai căror pereți exteriori acoperiți cu pictură sînt adevărate monumente de artă murală, între cele mai alese creații ale artei medievale creștine. Clădirile sînt forme pur sculpturale, bijuterii strălucitoare create de om, integrate perfect colinelor și cîmpiilor verzi ale Moldovei. În jurul Iașilor peisajul în trepte se desfășoară amplu. De departe, Millet: figuri tipice lucrînd pe cîmp, apariții dramatice, în calea valului copleșitor, orizontal al cîmpiilor vaste sub cerul monumental. Bruegel ar fi găsit aici scene de o mare savoare a pitorescului. Mi-era dor să desenez, să pictez. Călătoream nu atît în spațiu cît în timp, înapoi în vremea cînd oamenii erau mai aproape de pămînt și cînd pășeau în viață simțindu-se în armonie perfectă cu lumea înconjurătoare.

A doua zi am văzut mînăstirea Cernica din marginea Bucureștilor. Ghizii mei țineau să-mi arate mormîntul lui Ion Țuculescu, pictorul român de binemeritată faimă, mort prea devreme, la vîrsta de 52 ani, în 1965. Opera lui mi-a lărgit orizontul asupra artei contemporane universale, dincolo de specificul național, și pentru aceasta îi sînt recunoscător.

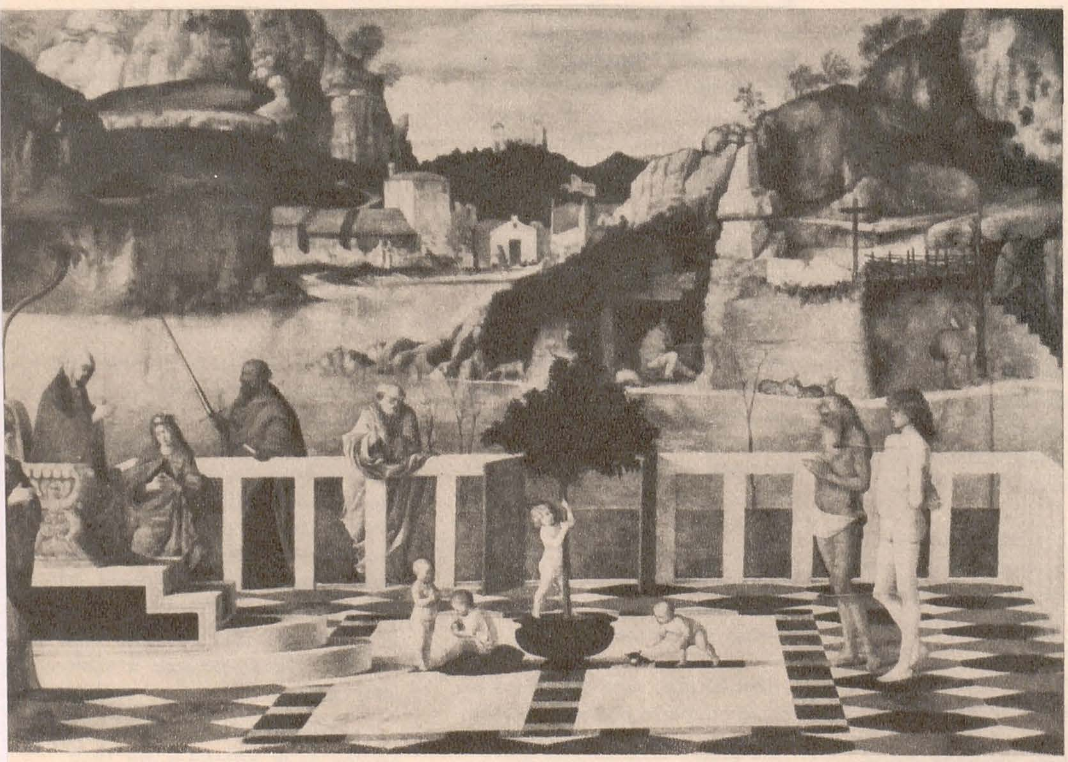
Ion Bitzan, maestru al gravurii, se ocupă în prezent de opere tridimensionale care stimulează speculațiile asupra naturii așazizelor « obiecte prețioase inutile ». Horia Bernea este un pictor cu imagini pline de forță, pregătit să sacrifice orice, fie și succesul, pentru ideea sa despre adevărul pictural. Pare firesc să-l admire pe Van Gogh judecînd după energia cu care a reușit să înfrîngă în picturile sale comoditățile oricărui compromis, oricărei lunecări în conformismul tradiției « la belle peinture ». Ilie Pavel, Mihai Rusu (dintre reprezentanții constructivismului românesc la Nürenberg în 1969) ca și Ovidiu Maitec, George Apostu sînt bogații beneficiari ai tradiției arhitecturale și sculpturale a lemnului, rămas pentru mulți sculptori români materialul de predilecție. Alți artiști tineri, Șerban Epure, Diet Sayler, Vladimir Șetran, se orientează intelectual în spațiul artei curente a zilelor noastre. La Ion Gheorghiu și Brăduț Covaliu regăsesc cele mai bune tradiții ale lucrului cu ulei pe pînză, implicînd tehnica în bagajul emoțional al însuși actului de pictură. Imaginile răsar, la ei, din înțelegerea pentru natura substanțială a peisajului românesc. Covaliu, de pildă știe că satele românești cresc asemenea copacilor, organic, din peisaj. Radu Stoica și Radu Dragomirescu, foarte tineri, anunță pictori de o mare iscusință tehnică, abilitatea lor în practica imprimării țintește dincolo de efectele decorative.

Descoperirea artiștilor români a însemnat pentru mine o experiență care a avut darul să restabilească încrederea mea în cultura Europei. Realizările culturale ale României se situează dincolo de orice raport cu mărimea țării și numărul populației. Deși puternic înrădăcinată în începuturile civilizației europene, ea are fără îndoială mult de arătat lumii noastre a secolului XX.

La Festivalul internațional al artelor de la Edinburg din 1969, arta românească s-a prezentat într-un mod demn de aducere aminte. Este un temei pentru a spera că Festivalul din 1971 va putea oferi o expoziție la fel de memorabilă, închinată aceluiași spirit creator în care se exprimă semnificația universală și contemporană a spiritului artei românești.

EDGAR PAPU

CÎTEVA CATEGORII ALE FANTASTICULUI (II)



GIOVANNI BELLINI:
Sufletele din
Purgatoriu, Uffizi, Florența

Continuăm în acest număr publicarea studiului profesorului universitar Edgar Papu despre categoriile fantasticului, studiu din care o primă parte a apărut în numărul 9/1970 al revistei.

3. FANTASTICUL EXPRESIEI — FANTOMATICUL. Spaima pe care o provoacă monstruosul vine de la un izvor precis. El se detectează atît în oroarea produsă de intuiția diformului, cît mai cu seamă în spărtura pe care o suferă, prin atacul acestui diform, țesătura alăturată a realului. Există, însă, cazuri cînd monstruosul lipsește, și, odată cu el, și acel efectiv punct identificabil, pe care îl cunoaștem drept generator al spaimei. Deposedat de acest precis resort emoțional, noul obiect, care ne solicită acum intenția, stîrnește totuși o frică acută, cu atît mai copleșitoare cu cît nu are corp sau consistență palpabilă nici ea însăși, nici ceea ce o provoacă. Se încearcă neliniștea ca față de o amenințare invizibilă, cu totul necunoscută, poate chiar ireală, dar nu inexistentă. « Spărtura » fantasticului se exercită acum nu într-un real obiectual, ci într-un real al trăirii, dar nici aci pe o bază localizată, precisă, cum am văzut la ultima treaptă a monstruosului, ci în virtutea unui proces nedesluşit, indefinibil, care operează cu termeni ascunși.

Fenomenul în sine, dincolo de domeniul artei, își află o analiză din cele mai interesante la Heidegger. Faptul că amenințătorul, observă el, nu este nicăieri caracterizează acel față-de-cine al fricii lăuntrice. Aceasta nu știe în fața a ce se teme. Nicăieri, însă, nu înseamnă nimic. Și mai departe Heidegger adaugă: « Amenințătorul nu poate să vină dintr-o direcție dată înlăuntrul apropierii; el este chiar aci — și totuși nicăieri, este atît de aproape încît te alarmează, tăindu-ți respirația — și totuși nicăieri » [1]. Este evident că filozoful, ca în tot ce gîndește, nu se ocupă nici aici de real în sensul nostru, ci de existență, și anume de zona ei transgresivă în raport cu acest real. Iată de ce factura sa de cugetare se arată atît de transmisibilă pe planul artei, mai precis, al artei fantastice, și tocmai al categoriei ce ne atrage interesul în momentul de față.

Pentru a intra anume în aria artistică — în speță figurativă — acea frică lăuntrică, analizată de Heidegger, trebuie să aibă ca declanșator un punct de plecare vizual. Se naște, astfel, efectul rezultat din intuiția fantomaticului. După Rudolf Otto, fantoma este acel fenomen ce trezește senzații străine, neadecvate la așteptarea nici unei funcțiuni dinlăuntrul organizației noastre psihice, de unde derivă și acea specifică înfiorare lăuntrică, pe care am discutat-o. Se mai cere adăugat că această stare nu provine din anumite calități ale fantomei, ce pot fi concepute cu mintea, ci din faptul că ea este un lucru care nu există pentru noi, sau, mai curînd, se atașează unei alte lumi, aflată dincolo de orice categorie imaginabilă [2]. Fenomenul, cu alte cuvinte, nu aparține cercului nostru de realitate, nici măcar sub aspect posibil sau ipotetic. Tocmai de aceea fantoma apare cu totul străină de categoria precedentă a monstruosului. Dacă s-ar atașa unei asemenea

[1] Martin Heidegger, Sein u. Zeit, p. 186
[2] Rudolf Otto, Das Heilige, Gotha, Klotz, Ed. XV. p. 37

GRÜNEWALD: Invierea, Delarul din Isenheim, Muzeul din Colmar.

categorii, atunci, pe de o parte, i s-ar identifica, totuşi, o calitate, ceea ce ar răsturna întreaga ei definiţie de mai sus, iar pe de altă parte ar acţiona ca efect al facultăţii imaginative, găsindu-i-se astfel, un indiciu explicativ, intervenţie care ar contrazice iarăşi natura fantomaticului. Or, specificul potenţial fantastic al fantomei se desprinde din amănuntul că acel ceva ameninţător dintr-însa există, şi totuşi nu este nicăieri — ecuaţie făcută parcă nu pentru oameni, ci pentru fiinţe cu alt fel de raţiune, şi care depăşeşe pînă şi forţele fanteziei umane. Faptul, însă, că tot de oameni se vede trăită ocazional această « altă raţiune », stîrneşte ceva străin într-înşii — ca prezenţa alarmantă a unui « oaspete nepoftit », cum ar fi spus Maeterlink — şi care influenţează prin fiorul rece al fricii.

Elementul fantomatic poate fi surprins în expresii artistice din cele mai înalte, bunăoară în anumite realizări ale lui Greco. Ni se pare convingător sugerată, în acest sens, impresia pe care una din figurile sale — un Crist aflător la Galeria Parmeggiani din Reggio — a lăsat-o asupra scriitorului francez Julien Green: « Este un Crist al viziunii » spune el « şi aşa cum este aproape că produce spaimă; părul său despărţit în mijlocul frunţii, privirea puţin crucişă a marilor săi ochi negri, nasul său deviat, totul ni-l face, în acelaşi timp, fascinant şi neliniştitor » [3]. Dacă analizăm cît de sumar trăsăturile faciale descrise de Green, observăm că, în parte, nici una din ele nu este menită să producă « spaimă ». Ce « nelinişte » poate trezi un păr despărţit în mijlocul frunţii sau o privire doar « puţin » crucişă, şi un nas deviat, cum se întîlnesc atîtea la Modigliani? Ameninţătorul nu se găseşte, deci, nicăieri. Şi totuşi, cuvintele lui Green ne sugerează perfect că un ceva ameninţător există şi se află aici, adică în chipul pictat de Greco. În cazul de faţă nu trăsăturile propriu zise, ci expresia ţine de categoria fantasticului, însă nu pe o cale explicabilă, care ar rezulta din asamblarea componentelor amintite, ci prin ceva dincolo de ele. Se sugerează, odată cu apariţia parcă subită a figurii lui Crist dintr-o lume necunoscută, şi acea încremenire vie, atribuită fantomei, acea fixitate ireală, care constituie preludiul sufocant al unei ameninţări neştiute, neadresate, în fond, nici unei părţi şi nici unei funcţiuni din fiinţa noastră, lipsită, tocmai de aceea, de orice reflex corespunzător de apărare. De aci provine şi devoratoarea frică lăuntrică, pe care am invocat-o. Este vorba, deci, de un fantastic al expresiei, mai precis al unei expresii ivite pe cale inexplicabilă, care ţine aci de categoria fantomaticului.

Deoarece nu putem stabili cît de limpede a fost demonstraţia noastră, am dori să risipim şi o ultimă îndoială, care s-ar ivi în această privinţă. Faptul anume că Julien Green a invocat unele trăsături din generala viziune asimetrică a lui Greco nu trebuie să creeze nici un echivoc de interpretare. Nu o atare viziune creează fantomaticul lucrării discutate. Există alte expresii reprezentative din aceeaşi categorie, unde artiştii respectivi nu au nimic comun cu perspectiva asimetrică. Totuşi, fantomaticul se desprinde deopotrivă de puternic din unele lucrări ale lor.

Astfel, în celebra Înviere a lui Grünewald, trăsăturile feţei nu numai că sînt perfect regulate, dar se dovedesc şi de cea mai pură frumusete. Faptul nu împiedică, însă, ca fantomaticul să apară şi aici dominator. Marcel Brion atribuie fantasticul acestei opere unei specifice puţinătăţi şi transparenţe a materiei, adaptată la crearea de efecte covîrşitoare, ceea ce presupune prezenţa invizibilă a ceva ce-o depăşeşte. « Învierea », afirmă el, « realizează o adevărată dematerializare a corpului lui Crist, a cărui faţă îşi pierde modeleul şi conturu-rile, într-atît este devorată şi consumată de lumină, pînă la a deveni ea însăşi pură lumină » [4]. Acest ceva care este şi totuşi parcă nu este — sau nu este pentru noi — poate trezi într-adevăr intuiţia fantomaticului. Dar tot atît de bine poate fi şi artificiul unui simplu iluzionism luminos. De aceea nu atît faţa topită în lumină — desigur zguduitoare şi în ea însăşi — determină efectul ce ne preocupă, cît mai degrabă punctele întunecate, fixe, ale ochilor în mijlocul acestei luminozităţi faciale. Asemenea puncte, care parcă perforează cu arsura privirii lor învelişul oricărei taine, se află secondate în acelaşi sens de trăsătura similară a gurii şi de fondul mai pronunţat al veşmîntului, de unde se detaşează conturul bărbii, alcătuită din aceeaşi substanţă clară şi transparentă. Aceste detalii, prin refuzul lor de a se asimila luminii care le atacă, ne arată pregnant că figura nu se poate confunda cu un simplu joc sau capriciu luminos, ce ţine de domeniul iluzionismului, că ea există, şi anume ca un fel de medium venit dintr-o lume neştiută, străină de a noastră, trezind astfel acea frică lăuntrică, legată de categoria fantomaticului. Aşadar nu asimetria sau, dimpotrivă, regularitatea cuprind potenţele expresive ale fantomei, ci ceva singular şi impalpabil, pe care artistul îl sugerează a fi dincolo de ele amîndouă.

Un ultim exemplu ne va edifica, într-o măsură egală, asupra faptului că nu de o anumită viziune deviată sau corectă asupra lucrurilor depinde ivirea acestei categorii fantastice. Fantomaticul se poate desprinde, bunăoară, şi dintr-un chip, unde se îmbină trăsături asimetrice, ca la Greco, cu trăsături regulate, ca la Grünewald. Am evoca, în această privinţă, Rabinul lui Marc Chagall, pictura sa din 1917, aflătoare la Kunstmuseum din Basel. Tot aparatul necromantico-magic al lucrării ni se pare mai mult sau mai puţin convenţional. El se relevă în cartea deschisă pe masă în faţa Rabinului, în barba sa lungă, albă, ascuţită, pe fondul negru al veşmîntului, în micul obiect rotund, presupus cu virtuţi ascunse, pe care el îl ţine între degetul mare şi arătător, în steaua lui David din dreapta. Întregul ansamblu se află subordonat chipului său, dar mai cu seamă ochilor, din care a dispărut orice urmă de convenţie. Ei sînt încercuiţi într-o închidere groasă de întuneric, alcătuită din sprîncene şi din adîncătura orbitelor. Din acest întuneric sclipesc contrastant ochii, ca nişte ferestre deschise către lumina stranie a unei zone nebănuite. Ei sînt aşezaţi oblic, însă nu în mod regulat, opuşi la vîrf, ca la mongoli, ci întrucîtva paraleli. În mijlocul lor, irişii, asemenea unor cărbuni licăritori, apar inegali între ei, şi ca mărime şi ca formă. Cel din dreapta se ascute la capete, descriind o perfectă verticalitate de săgeată în oblicitatea deschizăturii oculare. În aceiaşi ochi, de altfel simplu trataţi, intră aşadar o pluritate derutantă de poziţii, de forme, de modificări funcţionale, de dimensiuni, de sensuri şi direcţii, care, grefată pe lumina lor, venită parcă din necunoscut, le împrumută caracterul unor neverosimile focare organice, cu facultăţi subit atotvăzătoare şi atotcuprinzătoare. Faptul că în ciuda acestei impresii de nefiresc şi a contrastului cu relativa regularitate a feţei, ei trăiesc totuşi efectiv, şi încă cu o viaţă halucinant de intensă,

[3] Julien Green, Journal 1935—1939, Paris, 1939, p. 108

[4] Marcel Brion, Art fantastique, Albin Michel, 1961, p. 208

ne imprimă acea neliniște ca dinaintea unei amenințări inconceptibile — de nicăieri — față de care ne lipsesc și centrii și funcțiunile apărării. Ochii atrag după sine întregul ansamblu în categoria fantomaticului.

Toate tipurile ilustrate de noi se sprijină, în diferitele lor variante, pe un fond comun. Acest unic fond își află o confirmare temeinică, de astă dată pe plan literar, în vederile lui Albert Béguin. Ne apar ilustrative, în această privință, considerațiile sale asupra lui Hoffmann. « Spectrele hoffmanniene », afirmă Béguin, « acelea ale viselor, ca și acelea ce se amestecă cu viața muritorilor, răsar dintr-un spațiu necunoscut, unde ele sălășluiesc, și pătrund în lumea noastră cu aerul straniu al locuitorilor din ținuturi depărtate »[5]. Asemenea spectre nu se disting, însă, prin trăsături de diformitate fizică sau prin contrastul acestor trăsături cu ambianța realului, de care poate că nici nu se deosebesc prea mult. Altceva este ceea ce le face să devină tulburătoare. Întregul lor aer nefamiliar, neliniștitor derivă dintr-un pur fantastic al expresiei cu caracter inexplicabil, care se infiltrează și în atmosfera ce-i cuprinde. Aci se descoperă trăsătura fundamentală de la baza fantomaticului.

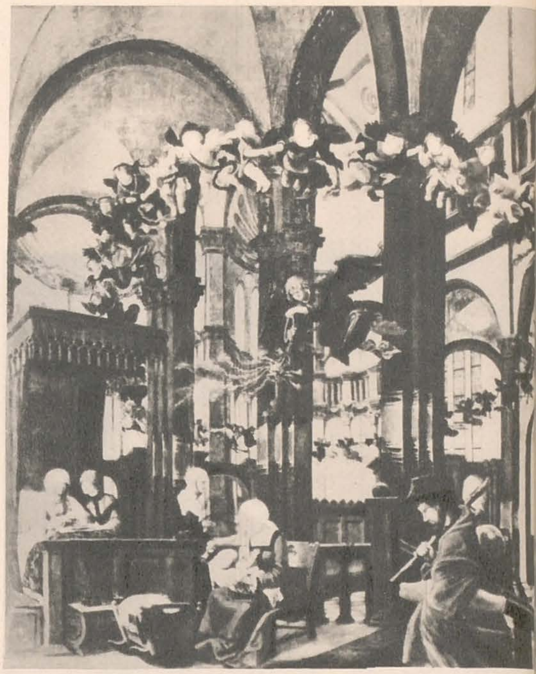
4. FANTASTICUL SITUAȚIEI — ENIGMATICUL. Există cazuri cînd fantasticul nu se mai surprinde la nici una din figurile, luate în parte, ale unui ansamblu. Ele apar tratate realistic, adesea pînă în cele mai neînsemnate detalii, neabătîndu-se cu nimic de la registrul realului, nici în privința formei, nici a expresiei. Și totuși, receptivitatea noastră se vede atacată de « spărtura » fantasticului. Ea se datorește, de astă dată, nu figurilor în sine, ci relației neadecvate, incongruente, fie între ele, fie cu ansamblul ce le cuprinde. Simțim atunci că se petrece ceva nu numai neînțeles, dar și incompatibil cu oricare din ipotezele ce pot intra în cursul obișnuit al gîndirii noastre. Fantasticul acționează acum sub specia enigmaticului. La baza sa stă un precedent ascuns, nedezvăluit, precedent în măsură să evolueze pe o gamă întreagă, de la componența secretului complicat pînă la aceea a misterului nepătruns. El se vede prezentat în ecuații greu descifrabile, întocmite în așa fel ca să contrarieze facultățile noastre deductive, îndeosebi prin situarea lor în contrasens cu obișnuitul proces mental de care aceste facultăți dispun.

Este poate categoria fantasticului care a intrat cel mai adînc în intimitatea spiritului nostru contemporan, datorită romanelor de tipul lui Kafka, romane sau povestiri ce înseamnă adesea o succesiune de tablouri-enigme. În Castelul, bunăoară, personajul ne introduce cu sine într-o vastă și întunecoasă încăpere țărănească. Împiedicat la intrare de o femeie care spală rufe, el distinge mai departe, în obscuritate, doi bărbați bărboși, goi, bălăcindu-se într-o albie uriașă și stropind cu apă niște copii, ce se tot apropie de ei; în ultimul plan, într-un fel de nișă, luminată de o fereastră din fund, stă pe un fotoliu elegant o tînără femeie, somptuos îmbrăcată, distinsă ca o domniță; ea ține un prunc în poală și privește melancolic în gol. Am semnalat această imagine de ansamblu, fiindcă însuși Kafka o evocă nu altfel decît ca pe un tablou perfect desenat în cele mai fine nuanțe de clar-obscur, dar al cărui sens, printr-o incongruentă înfruntare de figuri, acțiuni și decoruri, îi rămîne cu totul neînțeles.

Diferite variante ale acestui efect de perplexitate produc și unele picturi chiar celebre din Renaștere, indiferent dacă artistul cunoaște sau nu cheia enigmei. Iată, bunăoară, Nașterea Mariei, vestita pictură a lui Altdorfer, care reprezintă nava unei vaste catedrale. Elementul fantastic nu se află marcat de aparatul convențional al îngerului mare, care plutește la mijloc cădelnițînd, și nici de cununa superioară a îngerilor mai mici. Același înger mare, care planează în centru deasupra scenei, se recunoaște și într-o altă Naștere a Mariei, anume într-o gravură de Albrecht Dürer. De ce, totuși, numai pictura lui Altdorfer, cu aceeași temă, se integrează în planul fantastic, pe cînd opera lui Dürer rămîne « realistă »? Deosebirea de registre la cele două lucrări relevă, negreșit, că nu motivul frecvent și obligatoriu al îngerilor determină acel fantastic, ci cu totul altceva.

În gravura sa, Dürer prezintă o perfectă congruență între persoanele modeste ale scenei și încăperea simplă, de intimitate populară, care adăpostește această scenă. Nu același lucru se surprinde în pictura lui Altdorfer, unde are loc o alăturare, pe care nici cu titlu de diversiune din cele mai absurde n-am putea să o concepem în realitate. Aci, tot în incinta de vibrantă solemnitate publică a templului, apare improvizată o transă intimă de viață domestică, un pat cu o lăuză asistată de moașă, o femeie așezată pe un scaun care îngrijește de prunc, un bărbat care, obosit de la lucru, vine către acest grup, ca la el acasă, cu uneltele pe umăr și cu o pîine sub braț. Această proiectare, atît de ciudat angrenată, a două climaturi contradictorii în cuprinsul aceluiași spațiu interior creează incongruența de situații a enigmei.

Nu tăgăduim că această lucrare își află, în parte, o explicație simbolică. Nu înseamnă însă prin aceasta, că s-a eliminat enigma. Sub alte aspecte, faptul poate să prezinte o oarecare importanță, dar nu din unghiul care ne privește direct pe noi. Enigmaticul cuprinde în sine o categorie estetică, indiferent dacă va fi sau nu descifrat, operație care nu ține de fundamentalul caracter emotiv al acestei categorii, ci de un proces ulterior și independent. A trăi o enigmă este cu totul altceva decît a întreprinde și eventual a găsi dezlegarea ei. Prima experiență se arată



ALTDORFER: Nașterea Mariei, Kunstmuseum, Munchen.

HANS HOLBEIN: Ambasadorii, National Gallery, Londra.

a fi de ordin existențial, pe cînd a doua doar de ordin teoretic, valorificat în simpla ipostază a jocului intelectual. De aceea, adevărata trăire a enigmei, ca expresie de artă, se rezolvă exclusiv într-o corespunzătoare punere în pagină, care nu are nimic comun cu deslușirea sau cu descoperirea sensului ei. Chiar dacă înțelesul i se află explicat, amintita punere în pagină rămîne, în orice caz, fantastică. Această radicală disociere a enigmei — ca pură intuiție artistică — de problema sensului ei poate fi demonstrată sub două aspecte.

Mai întîi, în seria de ipoteze ale diverșilor « descifratori » presupusele înțelesuri ale unei opere enigmatice se substituie, adesea vertiginos, unele cu altele. Cele mai multe sînt, deci, false, fiindcă sensul nu poate fi decît unul. Dar și acest unul adevărat ce importanță mai are pentru opera respectivă, odată ce se poate confrunta cu altele neadevărate, în a căror succesiune de ipoteze se integrează? Enigma, ca efectivă realizare de artă, ca tulburătoare expresie învăluită a artistului, rămîne în esența ei insubstituibilă. Ca atare, i se imprimă dinadins o deturnare « irațională », tocmai pentru a fi protejată de orice relație directă cu sensul ei, de care ar părea că ea însăși se ferește. Stabilirea acestui sens intră în cu totul alt registru, de astă dată cazuistic, necontingent cu arta, sens ce se poate substitui prin diferite alte ipoteze, de asemenea străine cu desăvîrșire de ireductibilul spirit fantastic al operei discutate, menită numai să provoace fiorul existențial, iscat din trăirea enigmei. Cu privire, bunăoară, la vestitul Amor sacru și amor profan al lui Tizian apare cu adevărat derutantă seria interpretărilor ce s-au adus acelei enigmatice alăturări dintre femeia goală și cea somptuos îmbrăcată, la marginea fîntînii unde copilul simbolic din mijloc își cufundă brațul. Semnificația lucrării a devenit pe rînd: « Frumusețea împodobită și cea

[5] Albert Béguin, L'âme romantique et le rêve, vol. II, Marseille, Ed. des cahiers du Sud, 1937, p. 282

neîmpodobită », « Medeea și Venus », « Sappho și naiada », « Venus uranică și Venus terestră », « Inocență și știință », « Izvorul Ardennei », și, în sfîrșit, simpla imitare a unei medalii burgunde din veacul al XV-lea[6]. Ne întrebăm ce însemnătate în plus sau în minus poate avea pentru farmecul enigmatic al lucrării intenționat și realizat ca atare de artist, dacă personajele sînt identificate în « Medeea și Venus » sau în « Sappho și naiada ». Observații similare se pot face cu privire la pluralitatea de interpretări, cărora a trebuit să se supună toate lucrările cu variante ale motivului tizianesc — unde, însă, partenera femeii goale nu mai este o femeie îmbrăcată, ci un bărbat în armură — începînd cu acea ciudată confruntare de figuri din Furtuna lui Giorgione. Încă o dată deci, semnificația enigmei, înscrisă în plan logic și substituibil, rămîne absolut străină de structura enigmei, care înflorește în registru fantastic și insubstituibil.

Există, însă, cazuri cu totul speciale cînd nu numai relația dintre termenii figurativi — personaje sau decor — apare nedeslușită. În mijlocul acestei relații se interpune, ca adaos, cîte o formă atît de ciudată, și care scapă într-adevăr posibilității de identificare, încît nu știm nici cel puțin dacă este lucru neînsuflețit sau alcătuire vie. În cazul acesta însuși sensul promite a fi fantastic. Descoperirea sa ar urma, deci, să nu ni se mai proiecteze ca un act gratuit; fantasticul, adăugîndu-se la fantastic, ar aduce o apreciabilă potențare a fenomenului. Este cazul « Ambasadorilor » lui Holbein, cu straniul disc aflat pe jos între cele două personaje pompoase, obiect căruia nu i se poate identifica nici materia alcătuitoare, nici echilibrul prin care se menține, fără să cadă, în poziția sa înclinată. Misterul acestui detaliu, elucidat de curînd, și discutat de Caillois, se arată într-adevăr ieșit cu totul din comun. S-a descoperit anume că, văzut dintr-o poziție

---

[6] Giuseppe Delogu, Italienische Malerei, Ed. 2, Zürich, Fretz × Wasmuth, 1939, p. 178

laterală, tabloul dispare aproape în întregime din cîmpul nostru optic, și dintr-însul nu mai rămîne vederii decît acel obiect, ce nu mai apare acum ca disc, ci ca un cap scheletic de mort. Cu alte cuvinte, strălucirea și vanitatea lumească se află supuse pieirii, dăinuind, peste toată inconsistența lor, numai spectrul veșnic prezent al morții, pe care omul privilegiat, îmbătat de măririle trecătoarei sale vieți, nu-l putuse vedea și identifica mai înainte. Deși cunoscut de mii de ani, sensul devine într-adevăr tulburător, fiindcă, de astă dată, nu mai exprimă o temă anecdotică, o situație sau o reflecție abstractă, ci creează el însuși o imagine fantastică, nebănuită mai-nainte în imaginea propriu-zisă a picturii respective. Totuși nici acum ponderea interesului nu cade asupra descoperirii în sine, ci asupra felului cum enigma, ca operă de artă, a fost pusă în pagină, și anume în raport cu viziunea revelată de această descoperire.

Pînă acum, enigmaticul a avut un caracter simplu. El indica doar incongruența fie între două atmosfere, ca în Nașterea Mariei de Altdorfer, fie între două personaje, ca în Furtuna lui Giorgione, fie, în sfîrșit, între un grup de personaje și un obiect neidentificat, ca în Ambasadorii lui Holbein. Cel mai adesea, fiecare din termenii acestei opoziții se dovedește perfect logic luat în parte. Sau chiar dacă vreunul din ei acționează neînțeles și în el însuși, ca în cazul discului din Ambasadorii, nu această piesă criptică izolată cuprinde potențialul enigmei, ci relația ciudată, aparent irațională, între un termen și altul. Asemenea cazuri simple, propulsate de o inadecvare unică, generează obsesia unei întrebări, la rîndul ei tot unice și perfect dirijate către sursa perplexității. Vorbim, bineînțeles, de întrebarea care ține încă de emoția artistică; atunci cînd ea se desprinde de o asemenea emoție și devine căutare caustică nu ne mai interesează decît în cazuri cu totul speciale. Dar nu despre aceasta am vrut să aducem vorba, ci doar despre faptul că pînă acum am avut în vedere numai enigma simplă, fundată pe o unică inadecvare de relații. Mai există, însă, cazuri cînd în aceeași lucrare se încrucișează o adevărată profuziune de incongruențe. Întrebarea unică se fărîmițează, sucombînd înghițită de complexitatea și amploarea polifonică a enigmei. Asemenea exemple îi descumpănesc chiar și pe cei mai obstinați căutători de sensuri.

Așa se prezintă, bunăoară, Sufletele din Purgatoriu, celebra pictură a lui Giovanni Belinni. Opera apare cu atît mai fascinantă, cu cît toată această furnicare de incongruențe se încheagă definitiv în încremenirea armoniei perfecte, pe care o încununează unul din cele mai strălucite peisaje date de pictura italiană. Un asemenea exemplu se rînduiește în treapta cea mai înaltă a enigmei, alcătuită în așa fel ca să deturneze nu numai de la sensul ei, dar chiar și de la întrebările posibile asupra acestui sens. S-ar putea ca însuși artistul să fi avut o noțiune doar confuză despre înțelesul operei, care, prin multiplicitatea implicațiilor sale, să-i fi covîrșit spiritul. Dar nu gradul de claritate al sensului în mintea sa ne interesează, ci intuiția certă de existență a acelui sens, chiar dacă rămîne tulbure și pentru el. Această certitudine ne face să simțim că, acoperit dens de fantasticul împins pînă la genialitate, al enigmei, înțelesul respectiv trăiește, dar ne rămîne inaccesibil. Exemplul cuprinde, în consecință, expresia cea mai plină și mai intensă pe care o poate lua categoria enigmaticului. Secretul urcă aci pînă la treapta misterului.

5. FANTASTICUL ÎN ACȚIUNE — VRĂJITORESCUL, SATANICUL. Enigmaticul este un fantastic al situației, al stazei. El fixează doar atitudinea inintéligibilă a unui grup față de altul, de asemenea a unei atmosfere față de alta. Expresia, pentru noi, primordială a enigmei, întruchipată în alcătuirea sfinxului, se asociază totdeauna și cu intuiția de încremenită neclintire. Mișcările, dacă există parțial, apar, cu rare excepții, potolite, chiar tărăgănate și, pătrunse de un accentuat farmec de taină, își topesc rudimentul de dinamism în odihna netulburată a ansamblului.

În felul acesta, enigmaticul se constituie ca o opusă latură fantastică a noii categorii pe care urmează să o luăm în discuție, aceea a vrăjitorescului sau satanicului. În primul rînd, enigma nu mai plutește acum într-un aer vag și indefinit, ci dintru început își adună convergent semnificația în receptaculul sortilegiilor, al exorcismelor, al maleficiilor, al magiei. În al doilea rînd, toată această raportare reclamă o suită de mișcări, adesea exaltate și frenetice. Fantasticul se pronunță, în categoria satanicului, ca un caracter îndeobște vertiginos, dinamic, fulgerat de emoții violente.

Demonicul apare răspîndit în mai multe cadre și epoci, inclusiv Orientul și sfîrșitul Antichității, dar zona sa cea mai concentrată este arta Renașterii. În acest timp, practicele magice și preocupările în jurul domeniului ocult se difuzează enorm, atît pe planul vieții cît și al culturii. Este vremea Doctorului Faust, cînd cei mai celebri filozofi ai Renașterii, un Giordano Bruno sau un Campanella, scriu și ei tratate de magie, cînd, încă mai-nainte, un Marsilio Ficino explică, prin acțiune magică, atracția dintre astre, heliotropismul planetelor, rolul radiant al ochilor în îndrăgostire[7]. Natural că un asemenea fenomen nu i-a putut lăsa indiferenți nici pe artiști, chiar și pe aceia în a căror operă descoperim cu totul alte caractere dominante. Astfel, un Benvenuto Cellini, în cadrul relatării atît de realiste a Vieții sale, introduce în mod surprinzător, o scenă de magie petrecută între ruinele

---

[7] Marsilio Ficino, Sopra lo amore, Ed. Gius Rensi, Lanciano, Carabba, 1934, p. 107

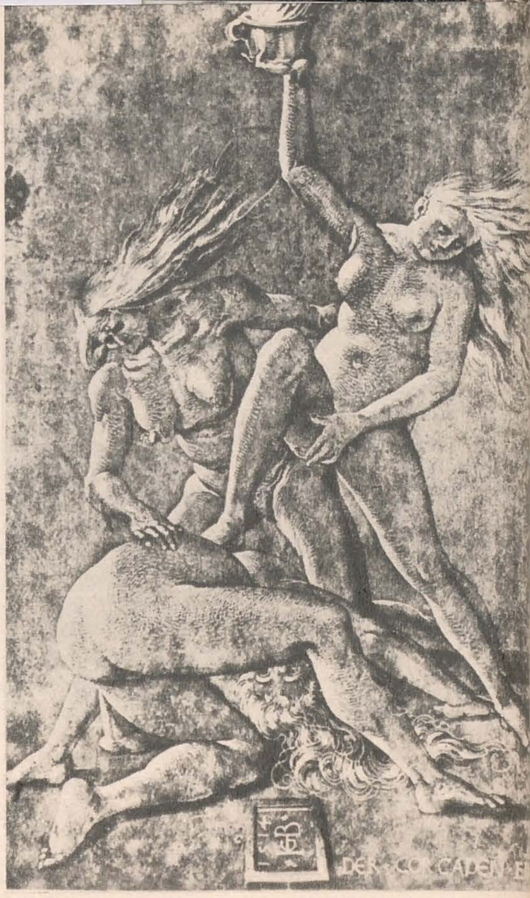
Coloseului din Roma, scenă la care pretinde că el ar fi fost martor: «... După ce necromantul a început să rostească acele invocații înfricoșătoare, a chemat pe nume o mare mulțime de demoni, capi ai acelor legiuni, și lor le poruncea ... în cuvinte ebraice, cîteodată grecești și latinești, astfel încît în scurt timp se umplu Coloseul de demoni, de o sută de ori mai mulți decît prima dată ...[8]. Dacă mai adăugăm că și în Însemnările lui Albrecht Dürer sînt date unele fenomene taumaturgice, la care artistul pretinde de asemenea că ar fi asistat, putem înțelege profuziunea elementului satanic în arta Renașterii.

Desigur că mare parte din lucrările respective—cu relativa excepție a celor datorite unui Duccio, unui Holbein și altor puțini mari artiști—nu depășesc o arie mai mult sau mai puțin convențională, provenită dintr-un repertoriu transmis de mai-nainte, cu vrăjitoare ce zboară călare pe mături sau cu apariții de schelete care dansează. Există, însă, și opere de o netăgăduită forță și originalitate, unde dispare orice echivoc cu diformul și cu monstruosul, rămînînd numai fiorul și sugestia cea mai concentrată a demonicului exclusiv. Printre altele, ne apare cu adevărat exemplară, în această privință, Vrăjitoarele, gravura lui Baldung Grien, marele pictor din Renașterea germană. Cele trei femei goale realizează, în acțiunea lor convulsivă, o imagine puternică a posesiunii demoniace. Îndeosebi, contorsiunile excesive ale celei de pe jos, supusă parcă unei violentări străine de firescul organic, fac să i se zărească răsturnat capul printre coapsele larg deschise, văzute din spate, Celelalte două, în picioare, par a fi prada aceluiași delir, care, în mod nenatural, le ridică părul aproape vertical. Artistul a știut să facă prezent nu numai curentul vijelios al unei forțe nevăzute care străbate totul, dar, prin virulență isterică a manifestărilor, astfel provocate, a sugerat cu intensitate și caracterul impur al acestei forțe. Este una din expresiile pregnante ale fantasticului satanic.

Tot Baldung Grien, pe care-l considerăm drept unul din cei mai subtili și mai pătrunzători interpreți ai fascinației demonice, ne mai atrage interesul printr-o gravură în lemn, intitulată Scutierul vrăjit. Scena apare mai puțin frenetică decît în Vrăjitoarele, dar nu mai puțin străbătută de același curent malefic, revelat acum în consecințele sale fatale. Văzut din față în raccourci, scutierul întins pe jos, probabil ucis, pare că ar contrazice viziunea de fantastic în acțiune, pe care am atribuit-o noi satanicului. Această impresie se dovedește, însă, imediat înșelătoare. În al doilea plan, calul, care în asemenea practici oculte, închipuie întruparea demonului, pare cuprins de o agitație stranie, evident complice cu această moarte. Deși stă pe loc, coada îi zvîcnește puternic, iar capul frumos pe care îl întoarce este parcă întunecat de o sinistră expresie animală; unde bănuim că se ascunde ceva insidios și feroce. În sfîrșit, abia în colțul de sus din dreapta se descoperă și focarul de voință dirijată, de funestă generare a acestei scene. Este anume prezența strigoaicei. de astă dată bătrînă, lipsită de frumusețea sculpturală a vrăjitoarelor demonizate din gravura precedentă, și care agită puternic facla aprinsă a sortilegiilor deasupra victimei. În oricare din cazuri, satanicul stîrnește acel climat greu, înnăbușitor, clandestin, unde acționează parcă pervers o forță necunoscută, ce determină și particularul caracter dinamic al acestei specii de fantastic în acțiune.

Am amintit că demonicul nu se limitează numai la Renaștere, ceea ce ne-a îndemnat să semnalăm în treacăt și unele momente cu mult anterioare ei. Dar tot atît de semnificativă se dovedește această categorie și în vremuri ceva mai recente. Ea se dezvoltă puternic, mai cu seamă pe bază folclorică, și în preromantism sau în romantism. Acum, însă, demonicul va acționa mai mult pe plan literar, de la unele balade ale lui Bürger sau Burns și pînă la vestitele scene din Faust, intitulate de Goethe «Bucătărie de vrăjitoare» și «Noaptea valpurgică».

Epoca, totuși, nu este lipsită nici de unele capodopere ale picturii în acest sens. Nu putem trece, bunăoară, cu vederea acel Hechizado por fuerza (Vrăjitul cu de-a sila) al lui Goya, aflător la National Gallery din Londra. Într-o atmosferă închisă, semiobscură, un personaj violent înspăimîntat, în veșminte preoțești, primește un obiect de la diavol. În fondul din dreapta, trei siluete confuze de cai în două picioare, apariții specifice a «spiritelor rele», alcătuiesc partea de acompaniament a scenei. Dar nu aceste apariții dubioase ca efect—inclusiv diavolul cel convențional—atrag accentul fantastic al lucrării, ci gesturile precipitate și intens dezordonate, ce le surprindem la personajul uman, în ale cărui trăsături se citește o groază teribilă, sugerează dinlăuntrul, prezența tulburătoare a unei puteri tainice și terifiante. Nu ne putem, totuși, opri de a constata că acel personaj are și ceva hilar în manifestările sale și că efectul zguduitor, de care se află stăpînit, cuprinde paradoxal și latura unei spaime comice, de farsă. Ca în alte inflexiuni existente și în romantismul literar al timpului, fantasticul se asociază și aci cu umorul, cu ironia romantică. Prin ambivalentul său creator, deopotrivă de autentic, ce cuprinde și satanicul și intonația umoristică—complex contradictoriu, recunoscut adesea și în creațiile folclorice — El hechizado por fuerza intră în aceeași categorie în care se numără, bunăoară pe plan literar, celebra Tom O'Shanter a lui Burns. Este una din notele personale pe care le aduce aici Goya la fantasticul vrăjitoresc.



Hans Baldung Grien: Trei vrăjitoare
Hans Baldung Grien: Scutierul vrăjit, Musee de l'Oeuvre Notre Dame, Strasbourg.
Goya: Vrăjitul cu de-a sila, Prado, Madrid ▶

[8] Benvenuto Cellini, La vita, Ed. Gius Campori, Milano, Sampagno, p. 111

Deşi această ultimă ilustrare mai nouă se diferenţiază prin unele asociaţii neprevăzute de exemplele din Renaştere, fondul sau, mai curînd, elementul propulsor rămîne acelaşi. În El hechizado por fuerza, tot agrementul «fantastic» convenţional (diavolul şi caii în două picioare) prezintă un caracter static, pasiv, neconvingător. Prezenţa propriu-zisă a răscolitoarei forţe demonice se surprinde numai în mişcările nefireşti, de o dezlănţuire haotică, ale personajului vrăjit. În oricare din cazuri, deci, categoria satanicului reprezintă, prin excelenţă, fantasticul în acţiune, şi poartă, ca atare, cea mai densă încărcătură dinamică, aflată înlăuntrul acestui domeniu.

Încheierea expunerii noastre cere, ca şi în cazul realului, anumite desluşiri mai întîi justificative şi apoi concluzive. În această ordine, ne simţim datori, în primul rînd, să precizăm de ce n-am integrat şi fantasticul ştiinţific, cu corespunzătoarea categorie a utopicului, în seria analizată de noi. Lipsa pare cu atît mai inexplicabilă, cu cît se cunoaşte largul răsunet pe care literatura ştiinţifico-fantastică l-a stîrnit în actualitatea noastră. Acest răsunet s-a repercutat adesea şi pe planul tematic figurativ. Mărturisim, totuşi, că nu este o scăpare din vedere, ci o eludare intenţionată. Fantasticul ştiinţific se dovedeşte a fi impropriu numit fantastic (poate şi impropriu numit ştiinţific, dar aceasta nu ne interesează în cazul de faţă). Faptul ne trimite înapoi, la unele consideraţii ale introducerii noastre. Acolo am arătat că nu orice expresie a fanteziei se integrează în fantastic. Ca atare, nu poate intra în această categorie nici fantasticul ştiinţific, trezitor numai al curiozităţii, dar străin de acea anxietate răscolită dintr-un strat tulbure al fiinţei noastre, şi care ne face să vedem subminată lumea de ordine a realului. Fantasticul ştiinţific nu cuprinde, în fond, o contrazicere şi un scandal faţă de cuprinsul acceptărilor noastre fireşti. El nu atacă realul, ci, dimpotrivă, îi amplifică ipotetic perspectivele, cu ajutorul fanteziei utopice. Viziunile sale sînt perfect confortabile, iar nu angoasante, ca ale fantasticului autentic. Dacă fantasticul ştiinţific putea fi exclus din consideraţiile pe care ne-am permis să le enunţăm aici, alte specii ale acestei categorii fac parte în mod organic din prezenta clasificare; ne gîndim la enigmaticul, fatidicul şi emblematicul, care se integrează firesc în corpul ansamblului. Din raţiuni obiective însă—lipsa de spaţiu pentru o lucrare atît de extinsă adaptată mai curînd unei cărţi decît unui articol de revistă—am fost siliţi să renunţăm la ele în această expunere.

O altă explicaţie, mai adînc intrată în subiect, priveşte metoda noastră, care, într-un desiş atît de stufos, n-a putut tăia decît cărări aproximative. Recunoaştem că a trebuit să izolăm prin abstracţie unele trăsături care ne interesează. În fond, fantasticul trăieşte adesea într-o perfectă fuziune cu realul. Unul şi acelaşi tablou poate fi fantastic ca sens, dar cu desăvîrşire real, sub aspectul imitării de forme, al transpunerii de culori, sau al sugestiei de mişcări. În ce categorie se situează o asemenea operă amfibie? Noi am înclina, desigur, să o integrăm în fantastic, fiindcă este de ajuns un minim strop colorat de acest fel pentru a se crea nelinişteа, ruptura, care-şi întinde tentaculele asupra întregului ansamblu. Şi totuşi, atîtea elemente ale realului efectiv se valorifică în acel ansamblu, elemente care se cer considerate ca atare, pentru o apreciere completă şi perfect adecvată la obiect a structurii artistice respective. În sfîrşit, noi am privit izolat diferitele categorii ale fantasticului în vederea unui mai curat profil demonstrativ. Adesea, însă, aceste categorii se amestecă, uneori în conglomerate indisolubile. Acelaşi tablou poate să prezinte neseparat două sau mai multe valenţe fantastice. Cu alte cuvinte, n-am privit decît diferitele sensuri şi categorii ale fantasticului, dar nu şi relaţiile efective sau numai posibile dintre aceste categorii, ceea ce ar fi cerut operaţii cu mult mai complexe, în combinaţii poate infinite.

În sfîrşit, noi n-am stabilit mediul integrator al obiectului nostru de cercetare. Ce anume fenomen mai larg decide, favorizează sau stimulează fantasticul, cuprinzîndu-l în cele din urmă ca pe o trăsătură constitutivă? Aci am dori să fim instruiţi în prealabil de diferitele ilustrări prin care am trecut cu privirea, urmînd ca numai pe baza lor să inducem şi respectivul domeniu integrator. Se pare că fantasticul ar fi provocat de marile mutaţiuni istorice, de începuturile şi sfîrşiturile de cicluri, sau, în orice caz, de etapele incerte, cu fizionomii de tranziţie. Într-o arie apropiată de noi, i-am putut surprinde indicii mai pronunţate pe la finele Antichităţii, apoi odată cu deschiderea şi cu încheierea Evului Mediu, în sfîrşit în Renaştere, în romantism, în veacul nostru. Fantasticul pluteşte pe anumite goluri sau pe terenuri de timp încă neconsolidate. Între epoci stabile, ferme, care favorizează cultivarea realului, sau numai a fabulosului pre-fantastic, se cască anumite interstiţii, anumite suspensii peste abisuri, uneori cu prelungiri de secole, în care se pregătesc sau numai se tatonează noi orientări. În asemenea momente se pierde certitudinea lucrurilor privite mai-nainte ca indiscutabile, ceea ce face să dispară în conştiinţe determinările strict articulate şi să cedeze locul unei disponibilităţi străbătute de închietudine. Pe planul artei, fantasticul este expresia acestei spărturi istorice în lumea realului, atunci cînd încheieturile sale slăbesc, şi el nu mai oferă un solid punct de reazăm. Noua categorie devine acum una din manifestările cele mai simptomatic ilustrative. Fantasticul este expresia forţelor obscure, neliniştitoare, care pîndesc la tot locul compromiterea realului, detectînd părţile sale fragile, vulnerabile, în care se poate ivi ,,spărtura''.

Nu totdeauna, însă, această categorie ocupă cu exclusivitate spiritele în asemenea momente. Concomitent se deschid şi noi perspective, uneori revelatoare, asupra realului, care începe să se refacă pe temelii mai vii şi mai solide. Astfel, epoca de unde noi ne-am selectat cele mai valoroase şi mai reprezentative ilustrări ale fantasticului este Renaşterea, momentul unor mutaţiuni fundamentale în istoria omenirii. Dar tot Renaşterea este şi vremea unei răsunătoare reînnoiri în intuiţia realului, odată cu intensa pătrundere a naturii şi a formelor de artă antice. De aceea nu apar rare cazurile cînd, în ansamblul complex al epocii, unul şi acelaşi artist ilustrează ambele categorii, uneori într-un singur tablou. Această bipolaritate nu este comună numai Renaşterii, ci şi altor epoci de tip interstiţional. În Franţa, bunăoară, romantismul se naşte în acelaşi moment cu realismul. În perioada 1800-1825 îi găsim pictînd nu numai pe un Blake sau pe un Goya, ci şi pe tînărul Ingres, elevul recelui şi corectului David. Ni se oferă aci două moduri contradictorii ale opoziţiei faţă de precedentul rococo. Am putea spune că fantasticul îşi dezlănţuie forţele cele mai neaşteptate tocmai în epocile cînd se ştie perfect ce este realul, cu care el se află în corelativitate.

Odată cu identificarea mediului integrator capătă o nouă lumină şi o nouă fixaţie funcţiunea de atîtea ori subliniată a acestei categorii. Abia acum fantasticul iese definitiv în evidenţă ca expresie tipică de opoziţie faţă de ceea ce, în artă, am înscris sub numele de real.

SALONUL INTERNAŢIONAL AL GALERIILOR PILOT '70

Cea de-a treia ediţie a Salonului Internaţional al Galeriilor pilot s-a inaugurat în 19 iunie la Muzeul Cantonal de Artă de la Lausanne. După 4 octombrie, salonul se deschide la Muzeul de Artă Modernă al Oraşului Paris: acest program atestă atenţia deosebită ce i se acordă în lumea contemporană a artelor. Iau parte, invitate, conform statutului Salonului, 16 galerii de renume mondial, din S.U.A., Canada, Suedia, Olanda, Iugoslavia, Franţa, R.F.G., Italia, Polonia, Elveţia, prezentînd aproape 200 de artişti din 24 de ţări.

Participările sînt recomandate de o comisie compusă din peste 100 de membri, iar selecţia se face după criterii acreditate pe o largă arie internaţională. Galeriile indicate sînt cele ale căror acţiuni de promovare a invenţiei artistice au fost, în etapa parcursă, validate prin succesul operelor şi orientărilor propuse. « Salonul » e deci şi o competiţie de gir critic nu numai o competiţie de artişti, ceea ce extinde semnificaţia culturală a manifestării dincolo de limitele creaţiei, în sfera sociologică a consumului simptomatic. Această manifestare, iniţiată în 1963 de criticul René Berger, actualmente preşedinte AICA, are un « caracter prospectiv ştiinţific »: scopul cercetării, declară René Berger, este « să se vadă limpede condiţiile în care apare astăzi opera de artă ».

1. "Arta cea nouă, această viitoare artă de ieri"

Profilul galeriilor e foarte divers în cadrul preocupării de a experimenta şi promova concepţii ivite din viaţa contemporană. La al treilea salon, cîmpul experimental e extrem de întins. Curentele care ţin de « environment », « arte povera », « conceptualism » — forme artistice aflate în plin proces de elaborare, purtînd semnul unei necesităţi acute a spiritului contemporan, dar implicînd, unele, o tot atît de ireversibilă efemeritate, compun un panoramic eteroclit. Dacă testul surselor psihice şi sociale poate fi obiect de discuţii doctorale, în schimb, spun « martori vizuali », fascinaţia exercitată de spectacolul artelor a căror tehnologie e o aplicaţie a electronicei sau a chimiei materialelor şi culorilor, este o realitate indiscutabilă. Avem de-a face, desigur, cu o seducţie ludică, opinează corespondenta revistei germane « Kunsthandwerk », dar şi cu emanaţia lirică a unei feerii automatice.

"Aventura plastică a timpului nostru poate fără îndoială exalta în aceiaşi măsură în care ne exaltă cucerirea aerului sau progresele medicinii".

« La această expoziţie te poţi duce cu toată familia », remarcă tot Charlotte Behrisch, cu un umor ce face aluzie la ofensa resimţită de « omul de pe stradă » faţă de operele care-i violează obişnuinţele estetice. Dar tocmai acest punct de vedere ne interesează, căci domeniul de investigare al Galeriilor pilot cuprinde nu numai sursele şi mecanismele creaţiei, ci în aceeaşi măsură căile şi mecanismele de *adaptare* a *gustului*, proces care în termenii unei estetici cu aspiraţii ştiinţifice se poate lega de modificarea proceselor perceptive. Judecînd după succesul pe care-l au ingenioasele « mobile » cibernetice, fastuoasele spectacole electronic-luministice, captivantele combinate estetice producătoare de sinestezie, se observă că mutaţiile, în consum, au loc pe căile jocului şi seducţiei, pe care ne e îngăduit să le comparăm cu irezistibila fascinaţie a bîlciului asupra dorinţei de mirific. Criticii profesionişti pot continua, desigur, să se întrebe dacă acest proces este de natura estetică a artei. Cert e că, indiferent de răspunsul la atare întrebare, artistul va reţine acest apetit public pentru feerie — şi invitaţia de a furniza « feerie » ca domeniu compensator pe care *natura artificială* îl poate astăzi oferi în schimbul *naturii naturale*.

"Valoarea creativă e mai puternică decît cele mai statornicite puteri".

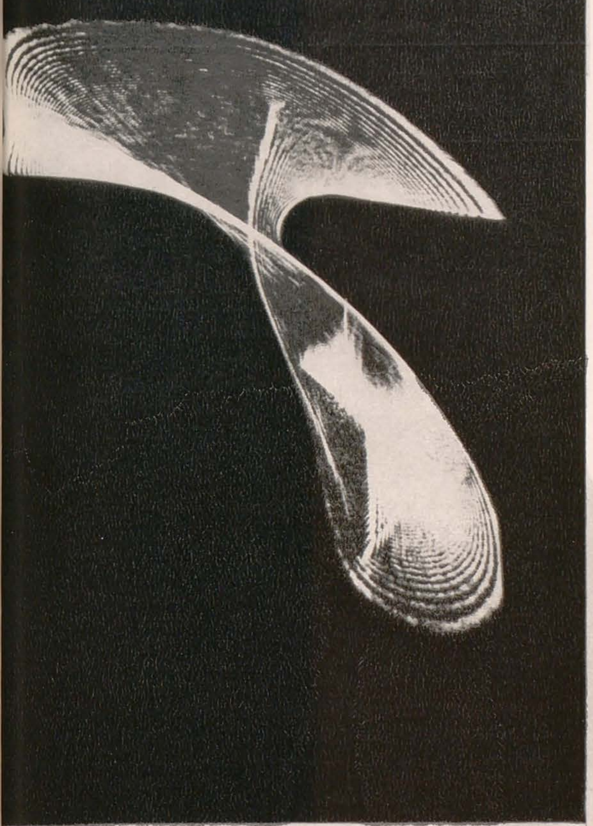
Tehnologia cibernetică şi chimică a artei noi, dacă încetăm să o privim ca spectacol « pentru sine », implică semnificaţii de ordin sociologic. Ea adaogă premise obiective unei ambianţe stilistice, sporeşte coeficientul de realitate materială a « stilului internaţional », stimulează acţiunea unor factori comuni ai creaţiei de peste tot. E îndreptăţit René Berger să citeze cunoscutele cuvinte ale lui Pollock despre universalitatea problemelor fundamentale ale picturii şi să comenteze stadiul lor actual: « Problemele fundamentale sînt de-acum înainte un apanaj planetar. Nu-i vorba să ,, internaţionalizăm '' arta, să ne despuiem de ceea ce este, în fiecare dintre noi, particular; dacă însă apartenenţele sînt hotărîtoare, în zilele noastre evoluţia atestă din ce în ce mai apăsat comunitatea destinului nostru. Ce ar fi un arbore care s-ar încăpăţîna să nu aibă decît rădăcini? Dacă rădăcinile noastre sînt adînc înfipte în sol, rostul acestui lucru e să absoarbă din adîncuri seva menită să împingă frunzişul către cer » — dezvoltă Berger ideea pictorului american.

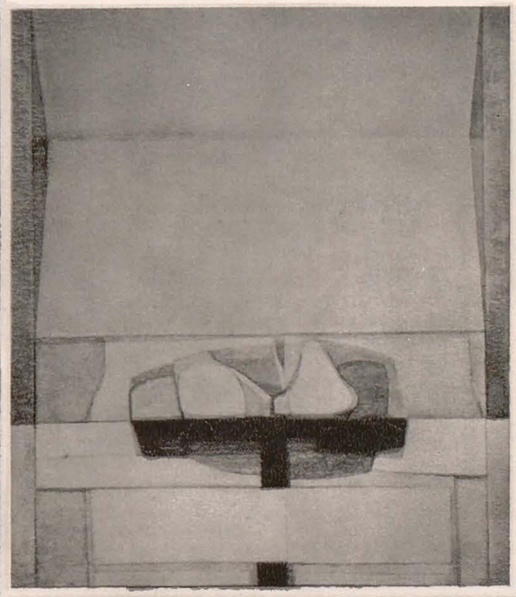
« Salonul internaţional al Galeriilor pilot », şi, în genere, Galeria-pilot, implică, prin demonstraţia de artă, o demonstraţie de critică: demersul de instituţionalizare a criteriului « actualităţii ». Pe tărîmul discuţiei sînt invitaţi deschis deopotrivă artistul, criticul, sociologul şi consumatorul, la o confruntare care are, în condiţiile acestui salon, apanajul caracterului *public* şi *explicit*.

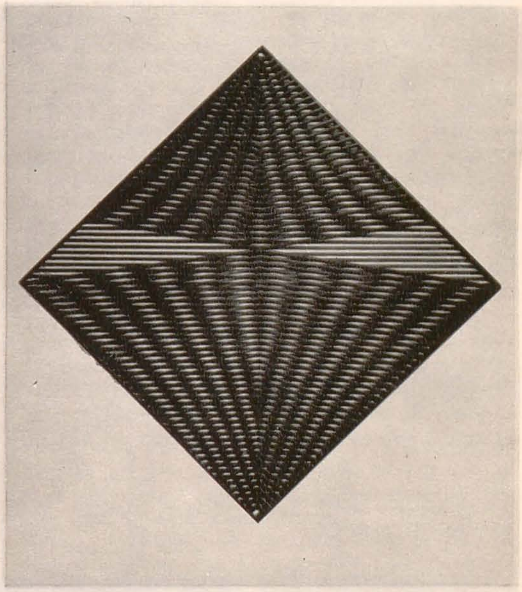
A. A.

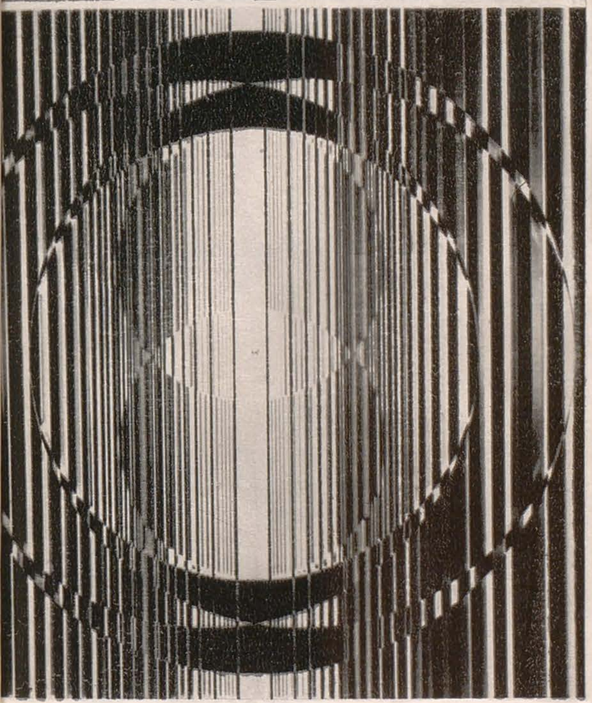
„Tentativele cu aparență de insolit, surprinzătoare, adesea deconcertante, revelă într-un fel sau altul diferite cîmpuri de forță ale epocii noastre. Căutarea artistică nu poate fi disociată de elanul care ne împinge să explorăm în același timp adîncurile cerului și adîncurile atomului...“

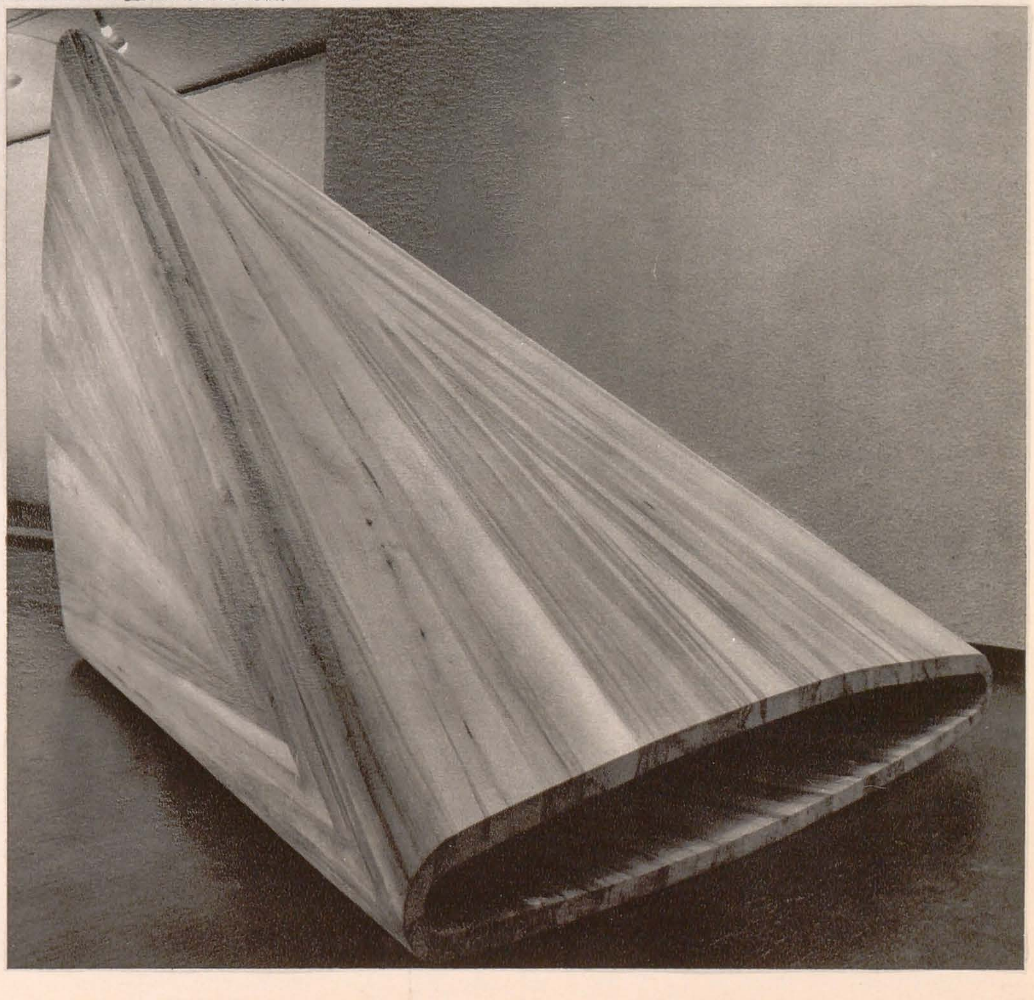
RENÉ BERGER











1 | 3 | 4
2 | 6

1. Carl-Frederik Reutersward: Structură aeriană
2. Takashi Hagi: Bodhisattva-solarul
3. Francisco Farreras: Natură moartă
4. Eusebio Sempere: Mobil
5. David Rabinovitch: Tub din lemn de te.

MODERNITATEA UNEI TRADIȚII

VASILE DRĂGUȚ

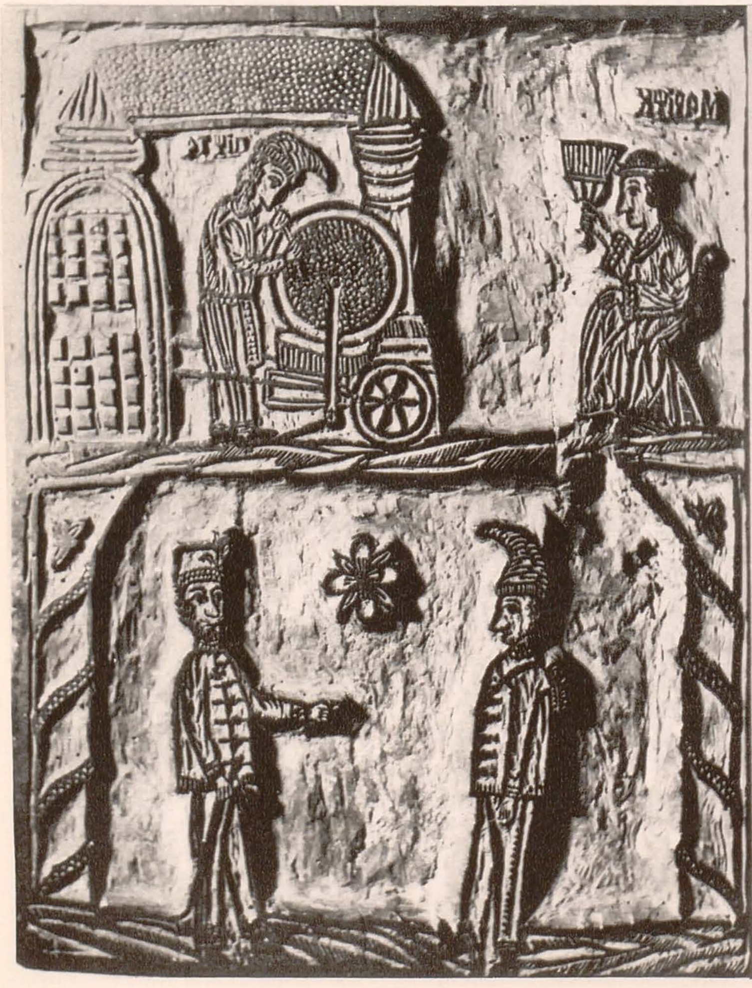
Eveniment cultural și artistic de autentică valoare, expoziția de xilogravură populară din Transilvania (secolele XVIII-XIX), organizată de Muzeul de artă al R. S. România, prin zelul inspirat al Marikăi Kiss-Grigorescu, a fost primită cu entuziasm de către iubitorii de artă, în dubla lor ipostază de creatori și de consumatori. Am urmărit apoi ecourile în presă și m-a bucurat să constat unanimitatea pozitivă a aprecierilor, faptul că acest capitol aproape uitat al artei noastre mai vechi găsește înțelegere la criticii de artă contemporană, deprinși mai mult cu experiențele îndrăznețe ale prezentului decît cu reconsiderările istorice. Succesul deplin al îngălbenitelor gravuri țărănești era de natură să scormonească încă o dată jarul unei discuții niciodată încheiate: raportul dintre tradiție și modernitate.

Într-adevăr, defilînd prin fața simezelor, poposind pe rînd în fața gravurilor expuse, vizitatorul atent era obligat să recunoască, dincolo de valoarea istorică indiscutabilă, dincolo de valoarea artistică de referință, o anume consonanță cu actualitatea, o autentică modernitate. Evident, orice operă de artă, în sensul propriu al cuvîntului, este investită cu atributul permanentei modernități, în aceasta constînd motivarea perenității sale, dar în cazul xilogravurilor la care ne referim, calitatea modernității se dovedea nu a fi doar una de emoționare, de comunicare activă, ci și una de procedeu, de metodă, de creație.

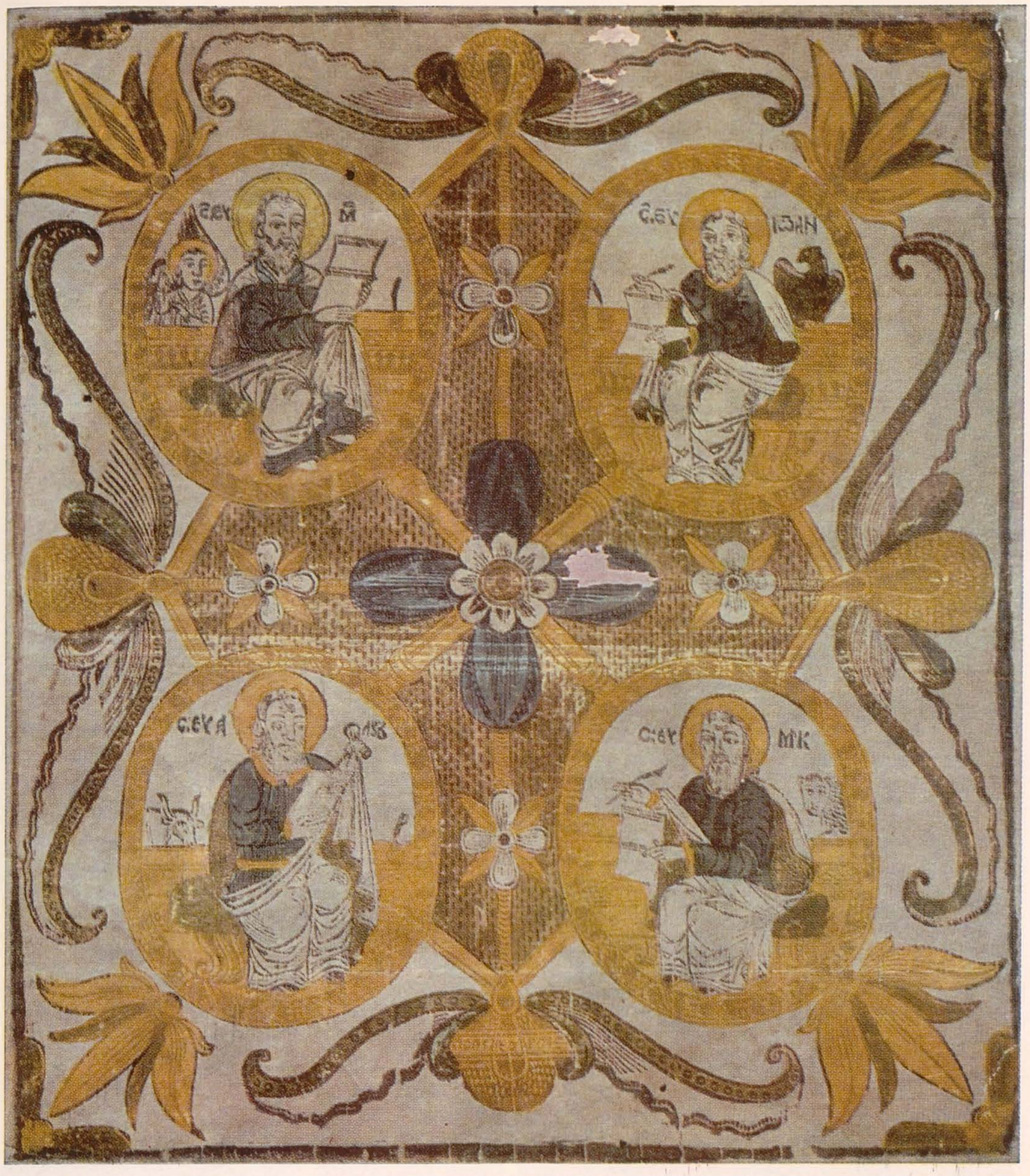
Trăim într-un secol al industriei, al producției de masă, în care creația artistică la rîndul ei a fost nevoită să spargă vechile tipare, să abandoneze procedeele știute, pentru a plonja într-o aventură fără precedent, plină de neprevăzutul noilor materiale, sfîșiată de nevoile unei societăți cu un ritm trepidant de viață. Explozia urbană a contribuit la rîndul ei la prefacerile amețitor de rapide ale fenomenului artistic din secolul nostru, reclamînd, între altele, o formă de creație care să satisfacă nevoile cît mai multor consumatori. Ars multiplicata este doar o formulă lapidară pentru a denumi un proces deosebit de semnificativ, menit, poate, să netezească drumurile spre o largă înțelegere umană.

În mod surprinzător, expoziția de xilogravură populară a venit să ne demonstreze că în țara noastră există un viguros filon tradițional al artei multiplicate sugerînd chiar unele procedee care ar putea sta în atenția artiștilor de azi. Spre deosebire de gravurile « de autor », care se doresc, înainte de toate, expresie a unei personalități insistent conturate (tirajul, limitat ca număr de exemplare, reclamînd o perfectă identitate cu originalul), xilogravurile populare sînt, cele mai multe, operă colectivă, caracterizată prin larga libertate de intervenție. Practic nelimitat (limitat adică doar de rezistența plăcii gravate) tirajul nu conține în cazul xilogravurilor țărănești exemplare identice întrucît intervenția membrilor colectivului care le colorează este plină de surprize conferind fiecărei imprimări valoarea unui unicat. Fără să bănuiască, țăranii gravori din părțile Gherlei anticipau un procedeu pe care epoca noastră îl consideră prin excelență apt pentru satisfacerea nevoilor artistice de masă, fără ca prin multiplicare să fie alienată valoarea de operă a fiecărei lucrări.

ANONIM (probabil POP ONISIE): Marișca și Pișta — placă de lemn. Muzeul de artă Cluj



NECHITA MORARIU: Maica Domnului adorată — xilogravură colorată. Muzeul de artă al Republicii.



Pop Gheorghie: Cei patru evanghelişti — xilogravură colorată. Muzeul Satului

Dar atributul de contemporaneitate al xilogravurilor populare transilvănene nu se reduce doar la procedeul multiplicării variate, dacă ar fi numai atît am avea de-a face cu un simplu brevet, nu şi cu adevărate opere de artă.

Apariţia şi dezvoltarea centrelor de gravori, ţărani din părţile Gherlei, de la Hăşdate în primul rînd, este expresia unui fenomen social care a antrenat cu sine o sumă, încă neprecizată în întreaga ei întindere şi complexitate, de fapte cultural-artistice. Fenomenul la care ne referim, caracteristic pentru întreaga ţară, în secolele XVIII-XIX, este efortul de emancipare a claselor sociale «de jos», în primul rînd a tîrgoveţimii, orînduită în bresle, şi a obştilor ţărăneşti, efort deseori exploziv şi cu încărcătură revoluţionară, culminînd cu mişcări de amploare, ca acelea conduse de Horia sau de Tudor Vladimirescu. Implicată în acest amplu fenomen, care marca apusul definitiv al lumii medievale, este larga nevoie de artă manifestată în masă, pentru satisfacerea căreia s-au pictat pe atunci sute de biserici, s-au pictat mii şi mii de icoane pe sticlă sau pe lemn, au fost gravate nenumărate plăci de lemn şi s-au răspîndit mari cantităţi de icoane pe hîrtie.

Este evident că pentru rafinatul amator de artă din secolul al XVIII-lea producţia aceasta de artă, proteică şi nestăpînită, care se îndepărta de vechile tipare, inventînd altele noi, nu putea să apară decît ca o decădere, ca o tristă şi fără perspectivă alienare. În realitate, aşa cum s-a putut dovedi ulterior, artiştii populari ai secolelor XVIII-XIX au ştiut să desprindă dintr-o artă obosită numai mijloacele necesare propriilor lor nevoi de exprimare, realizînd apoi opere de o inegalabilă prospeţime, în pofida organizării în colectiv—uneori quasimanufacturiere—a producţiei.

S-ar putea obiecta la cele afirmate că fiind vorba despre un fenomen popular, el nu poate deveni punct de referinţă pentru epoca noastră. Şi totuşi pesimiştilor, celor care se întrec în negre profeţii cu privire la viitorul artei contemporane, trebuie să li se amintească faptul că trăim într-o epocă de profundă socializare a producţiei artistice, ceea ce implică, pe de o parte, degradarea şi abandonarea unor mijloace considerate clasice, pe de altă parte, găsirea unor instrumente eficiente de comunicare, capabile să folosească materialele noi şi să le confere o expresie marcat reprezentativă pentru dinamica artistică a secolului nostru. Este exact ceea ce făceau — toute proportion gardée — gravorii ţărani din Transilvania.

Arta lor, de o cuceritoare prospeţime, era menită să satisfacă nevoile unui public «needucat», bîntuit de eresuri şi spaime, dar sprinten în gîndire şi de o rară sensibilitate. Acel public de ţărani, căruia i se adresau meşterii din Hăşdate, era capabil să înţeleagă o stilizare împinsă la limitele abstractului şi nu era deloc incomodat de stîngăcia cu valenţe expresioniste (groteşti uneori), nici de figurile tîmpe pe care le puteau avea respectabilii sfinţi. Acel public putea înţelege şi accepta — ce extraordinară lecţie pentru contemporani — libertatea cu care petele de culoare erau distribuite pe suprafaţa xilogravurilor, simţea rostul lor decorativ şi nu se scandaliza că nu respectă formele; el accepta, de asemenea, inovaţiile barocizante, preluate din stampele contemporane sau din pictura artiştilor de la oraş. Un public admirabil, deprins cu frumuseţile transfigurate ale ţesăturilor, pe suprafaţa cărora formele din realitate s-au transformat în semne decorative, un public deprins cu puritatea unui vas de lut ars, al cărui galb cuprinde atîta linişte abstractă.

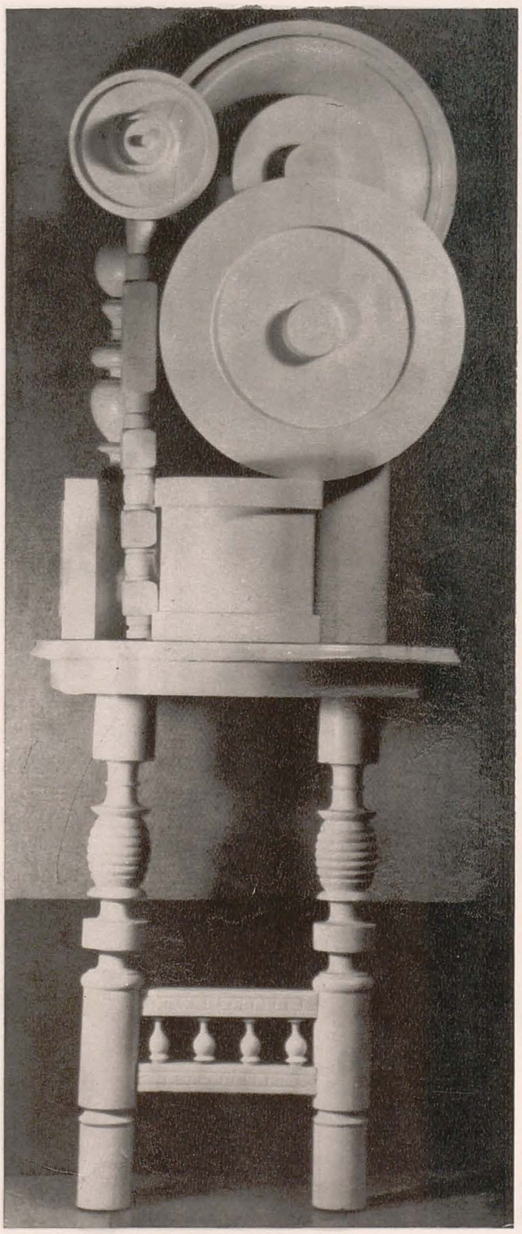
Puterea de comunicare a gravurilor populare decurge poate tocmai din siguranţa viabilităţii lor, din raportul de deplină încredere care i-a unit pe ţăranii meşteri cu ţăranii cumpărători.

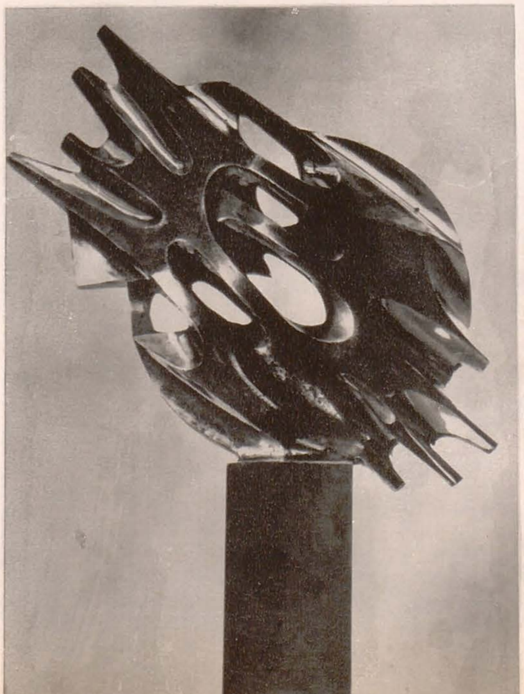
Nu este, desigur, locul aici să trecem în revistă etapele dezvoltării xilogravurii populare din Transilvania — de altfel studiile sînt departe de a fi complete şi, oricum, catalogul expoziţiei, un excelent instrument de lucru realizat de Marika Kiss-Grigorescu, nu poate fi concurat. Considerăm însă util să atragem atenţia că apariţia şi evoluţia xilogravurilor la români este rezultatul unui complex proces de confluenţă. Încă din faza începuturilor cunoscute, la începutul secolului al XVIII-lea, gravurile populare lasă să se întrevadă atît legătura cu arta cultă — cu imaginile provenind din centrele mănăstireşti sau cu stampele catolice — cît şi legătura cu tradiţia artistică proprie mediului ţărănesc. Pe parcursul celor două secole de evoluţie, gravura populară va oscila continuu între aceşti doi poli, diversificîndu-şi expresia, împrospătîndu-şi mijloacele. S-a vorbit dese ori despre conservatorismul xilogravurilor populare. Afirmaţia este doar parţial conformă adevărului pentru că, în realitate, confruntarea operelor păstrate dovedeşte efortul permanent al meşterilor de a îmbogăţi şi nuanţa compoziţiile, de a conferi mai multă vigoare figurilor, de a surprinde cît mai exact mişcările. În acest sens, Pop Gheorghie (activ la începutul secolului XIX) oferă un admirabil exemplu, efortul său de autodepăşire fiind cu deosebire vizibil din confruntarea celor două capodopere ale sale inspirate din «Alixăndrie» (1798 şi 1817). Nechita Morariu, autorul cocoşilor şi găinilor, sau Onisie Pop se înscriu pe aceeaşi traiectorie a dorinţei de progres, de înnoire, de-a lungul căreia xilogravura populară a acumulat atîtea frumuseţi.

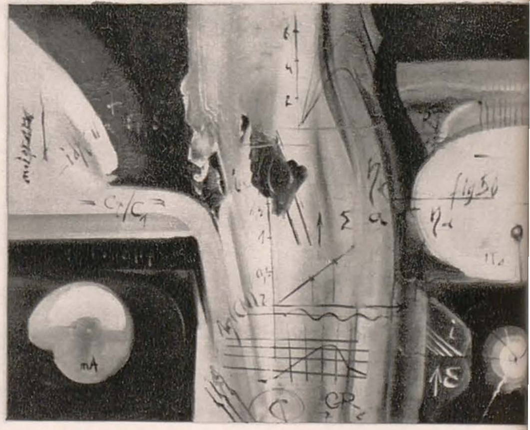
★

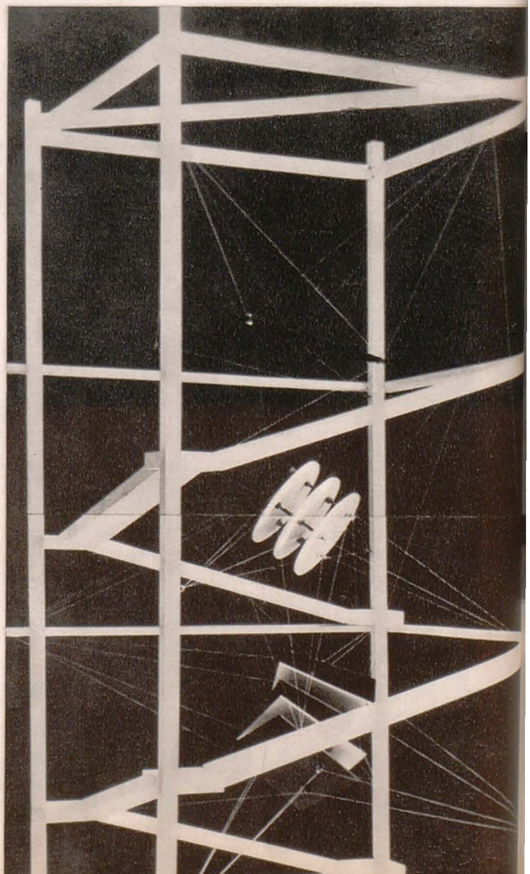
Oferindu-ne, pentru prima oară, posibilitatea să cuprindem într-o privire universul gravurilor populare, să ne dumirim mai exact de valoarea lor artistică şi să le înţelegem actualitatea, expoziţia organizată de Muzeul de Artă al Republicii Socialiste România s-a dovedit a fi nu numai o manifestare culturală reuşită ci şi o necesitate. Nădăjduiesc că nu va rămîne fără ecou.

TIMIȘOARA





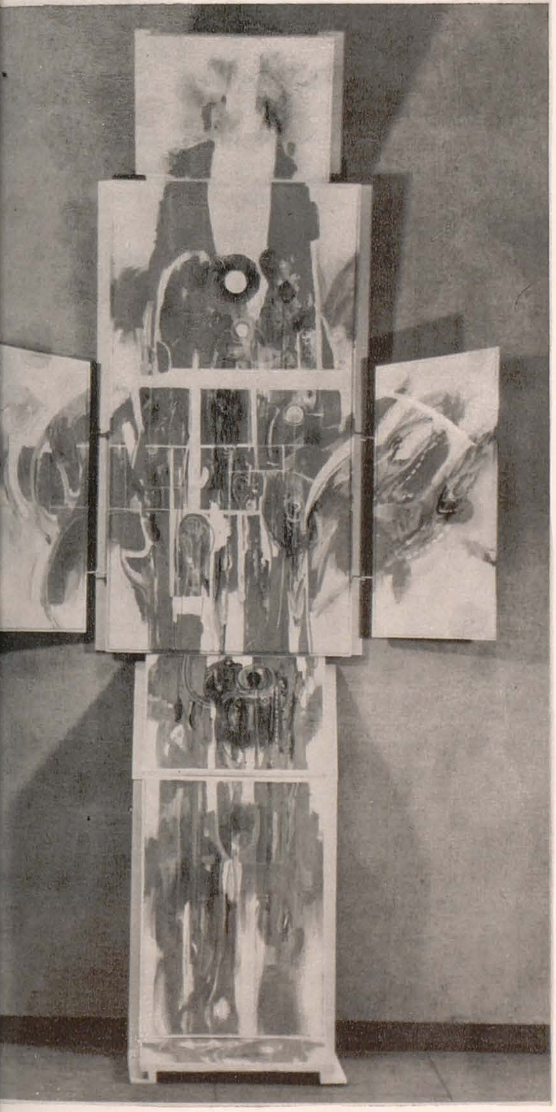




Cu toată senzația de dispersie și incoerență pe care o produce expoziția prezentîndu-i alăturați de pildă pe Friedrich Schreiber și Adalbert Luca, inevitabilă de altfel, la acest « puzzle » stilistic, putem să deslușim o « mentalitate » artistică — fiindcă de un curent bine conturat nu poate fi vorba — care determină căutarea unor structuri plastice noi, capabile să sugereze intenția unei echivalări (de altfel nicicînd posibilă) între complexul ideologic al epocii noastre și noile « jargoane » artistice din care s-au stabilizat de-abia cîteva vocabule elementare, insuficiente pentru a închega demersul estetic mult așteptat de epoca noastră. Cert este însă faptul că această « mentalitate » artistică este stimulatoare și produce artiști interesanți de tipul lui Ciprian Radovan, Gabriel Popa, Petru Jecza, Romul Nuțiu, Gabriel Kazinczy, Viorel Toma și cei care alcătuiesc geometricul grup artistic de creație Sigma 1 (Σ_1). Rămîne, însă ca această mentalitate să fie sublimată și așezată pe o platformă estetică programatică.

Ciprian Radovan ne propune o pictură subîntinsă de o viziune care abolește realul prin adaptarea unui real de factură onirică, a cărui coordonată majoră este metamorfoza perpetuă a formelor. Această pictură a lui Radovan gîndită ca visarea coerentă și provocată a unei picturi, comportă ca metodă o abilă și complicată « tehnică de ieșire » din pictura privită ca istorie vizuală a unor formule stilistice și ancorarea într-un domeniu psihologic supus visului — și mai fertil estetic prin rezervorul nesecat de forme pe care-l posedă. O pictură de tipul acesta adoptă ca formulă stilistică « scriitura » alcătuită dintr-un alfabet formal al cărui înțeles ideatic a fost pierdut dar care guvernează spațiul pictural prin forța elementului estetic din ea. « Galaxia » Radovan își propune un spațiu pictural nou, creat în funcție de caracterele scriiturii care o alcătuiesc, spațiu tensionat de concentrări și diluții succesiv etajate ale formelor. Imaginile centrale cu funcție emblematică servesc să închege compozițional tabloul care amenință să se disperseze sub asalturile formelor generate de un adevărat « delir inventoriu » în care se amestecă posibile sugestii ale unor formule chimice realcătuite într-un univers imaginar, omolog însă acelui real.

Trebuie să menționăm apariția insolită a lui Gabriel Popa, autorul unor picto-obiecte gîndite ca extinderi tridimensionale ale suprafeței pictate. Gabriel Popa a înțeles impasul expresiv al vechilor convenții picturale, instaurate de o tradiție estetică, și care rezervau cadrului pictural, prin figuri



1. Gabriel Kazinczy: Omagiu
2. Petru Jecza: Ascensiune
3. Zoltán Molnar: Rezonanță
4. Ciprian Radovan: Figura 50
5. Grup: (Construcție în spațiu)
6. Romul Nuțiu: Lirica IV
7. Gabriel Popa: Obiect pictat

coloristice și formale, întreaga capacitate de iluzionare a spectatorului. Artistul intuiește mutațiile psihologice ale epocii noastre care au transformat omul, dintr-o ființă reflexiv-contemplativă, capabilă să absoarbă sugestiile plăsmuite plastic ale unei meditații abstractizante despre lume, într-un om integrat în contingent și determinat în sensul unui simț exacerbat al palpabilului. Picto-obiectele create de Gabriel Popa sînt rezultatul unui proces critic al picturii gîndită ca necesitate imperioasă de echivalare în « semn » pictural a unor momente ale istoriei spiritului. Obiectele pictate ale lui G. Popa conțin în sine o contradicție plastică apărută între suprafața pictată bidimensională și volumele spațiale tridimensionale, surmontată de altfel prin ritmarea atentă a elementelor și unificarea lor în sensul « configurării muzicale » a compoziției.

Gabriel Kazinczy, prin seria sa de obiecte, își propune, pe urmele mișcărilor « pop », să restructureze spațiul imaginar al unui cadru pictural. Reliefarea exacerbată a conturelor din compoziția sa « Nud cu vioară » demonstrează că artistul timișorean gîndește convenția spațială numai în măsura în care ea se poate reifica prin concretețea dată de figurarea formelor prin volume în relief. Concepute astfel, obiectele lui Kazinczy reușesc să se alcătuie într-un « omagiu » al erei tehnologice caracterizată prin excesiva proliferare de obiecte artificial produse. Omagiul lui Kazinczy nu este însă unul de factură primitivă care ar presupune o atitudine fetișizantă de tip magic în fața realului, el este direcționat de o atitudine lucidă care-l determină să caute în obiectele produse pe cale industrială acea frumusețe stranie și « dinamică » despre care vorbea Marinetti la începutul secolului.

Romul Nuțiu expune și el obiecte pictate din care este vizibilă intenția de studiu al unor probleme de dinamică. Astfel își propune să instăpînească vertijul imprimat compoziției de efectul circular realizat prin « dripping » folosit ca modalitate de a picta, prin suprapunerea unei structuri rectangulare în relief care blochează ansamblul într-un echilibru nesigur.

Grupul Sigma 1 (Σ_1) expune fotografii după niște proiecte care se anunță extrem de interesante dar care ar trebui să depășească stadiul de machetă ca să se poată discuta despre ele.

Dintre ceilalți artiști care expun pictură sau gravură trebuie să remarcăm pe Ion Sulea-Gorj care în limitele unui suprarealism « clasic » realizează tablouri cu un subtil instinct al cruzimii, amintind de viziunile bretoniene; pe Zoltan Molnar cu tablourile pictate în culori industriale generate de o asceză meditativă; pe Pavel Alaszu, Virginia Baroiu, Leon Vreme, Xenia Eraclide-Vreme ca și pe Vasile Pintea, care expune un ciclu de gravuri din care se evidențiază cea intitulată « Perpetuitate » dovedind o vigoare tehnică și o capacitate inventorie de forme, ieșite din comun. Eugenia Dumitrașcu impresionează prin compozițiile sale care, pornind de la suprematismul lui Malevici, reușesc să se configureze în ansambluri morfologice expresive. Sectorul de sculptură al expoziției timișorene conține o surpriză care se numește Petru Jecza. Obsedat ca și marele înaintaș Brâncuși de ideea zborului, Jecza nu adoptă esențializarea formelor ca urmare a unei meditații ontologice despre lume, el încearcă în schimb să ofere spațialitate unor formule stilistice create anterior, de pildă cele care reprezintă păsări, din scoarțele populare sau din inciziile de pe furcile de tors; actul creator al sculptorului nu presupune însă un simplu transfer în sculptură al formulelor stilistice dintr-un mediu guvernat de anume legi plastice, în altul, ci preluarea lor în ceea ce au virtual, valoare de model, de matrice capabilă să ofere noi modalități expresive transpuse în spațiu.

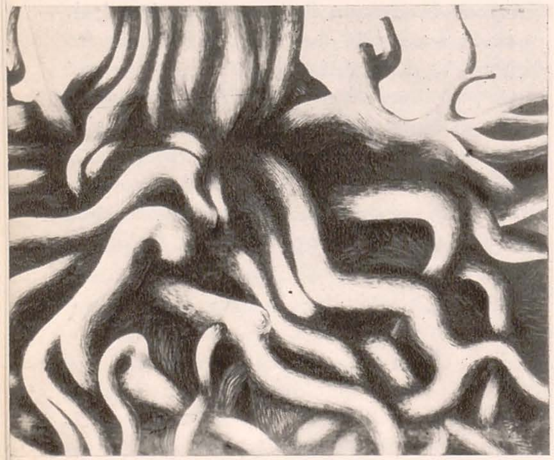
Romul Nuțiu și Nichifor Someșan completează interesant această sculptură expusă. Expoziția timișoreană de la Dalles demonstrează, în orice caz, o emulație artistică punctată de realizări certe, demne de interes și respect.

V. HAROSA

TÎRGU-MUREȘ

Pentru nucleul creatorilor din Tîrgu Mureș, inițiativa prezentării filialelor U.A.P. în Capitală este efectiv salutară, stabilind în sfîrșit un contact nemijlocit — chiar dacă mai mult general decît profund — cu viața artistică bucureșteană. Așa se explică tendința comentatorilor de a interpreta expoziția nu numai ca o secțiune la un anumit moment al evoluției, ci, mai mult, ca o selecție de lucrări avînd caracter monografic. Este o atitudine justificată în măsura în care într-adevăr contribuie la descifrarea unui profil al filialei. Atenția generală a fost îndreptată mai ales spre pictură, sectorul cel mai important — prin numărul lucrărilor al căror ansamblu sugera o anumită atmosferă închegată, un anumit spirit. S-a subliniat, aproape în unanimitate, expresionismul ca numitor comun al acestei arte. Existența lui nu permite, însă, nici localizarea doar în acest centru, nici eflorescența expresionismului doar pe temeiul perpetuării unei vitalități a tradiției. Cu atît mai mult, cu cît nu este vorba numai de o direcție stilistică propriu-zisă, ci mai ales de o tendință, de un spirit. Tradiția asigură experiențe verificate, al căror ecou se resimte vitalizat în amplele peisaje romantice ale lui Barabás István,

DALLES: TREI EXPOZIȚII



1. Balázs Imre: Hamlet
2. Pittner Oliver: Rădăcini III
3. Szocs Sándor: Peisaj
4. Datu Victor: După muncă

de o atmosferă stranie, în implicațiile literar-meditative din compozițiile lui Nagy Pál, în Omagiu lui Ady de Porzsolt Borbala, în Requiemul lui Zolcsák Sándor ș. a. Exacerbare specific expresionistă, profesată deliberat, constant și unitar stilistic — vigoarea formei și intensitatea culorii subordonate psihologicului — întîlnim în pictura lui Vilhelm Károly, un tradiționalist în ultimă instanță. Balázs Imre se folosește de mijloace, să spunem, mai « avansate » a căror evoluție o surprindem cu ușurință, de la dramaticul Doja, la universul sumbru al tragediei shakespeariene, îmbinînd literar și pictural în Ofelia și Hamlet, și, în cele din urmă, la informalul tulburător din Furtună, o dezlănțuire a materiei picturale. Profesînd o rigoare de alt ordin, Ambrus Imre subordonează apelul său la expresionism, din Femeia oarbă de pildă, unei viziuni monumentale. Necesitatea ritmării arhitecturale a marilor forme și suprafețe impune o domesticire a exacerbării, iar imaginea realizează un monumental sobru și profund omenesc în același timp. La Sükösd Ferenc se poate vorbi mai degrabă de fauvism, chiar temperat, la Victor Datu de o practică a unor procedee post-cubiste. La Gheorghe Olariu găsim referiri la folclor, în *Țurca* mai ales. În sfîrșit, Eva Barabás folosește o întreagă recuzită expresionistă — de la culori la formele exprimînd tipuri, gesturi, atitudini — spre a închega imaginea desfășurării temporale a narațiunilor sale picturale. Ioan Pop aparține, prin cele patru lucrări ale sale în alb-negru, executate în tehnică mixtă, unei orientări de tip suprarealist. Oliver Pittner, unul dintre pictorii pe care această expoziție ni-i descoperă impunîndu-l atenției, ar aparține, prin seria de « copaci », « rădăcini » și « păduri », unei orientări de artă naivă, confirmată și în metafora explicită din tabloul intitulat Mlădița. Dacă adăugăm la toate acestea cîteva sculpturi, cîteva ilustrații de carte ori unele exemplare de artă a afișului din zestrea expoziției, vom ajunge la concluzia că spiritul expresionist nu e nivelator, ci poate sugera sau determina, sub auspiciile lui, variate modalități stilistice.

HORIA HORȘIA

PLOIEȘTI

Lucrările artiștilor de la Ploiești vădesc o conservare netă a individualităților, în privința opțiunilor stilistice. Submergent, însă, acestea sînt solidare printr-un consens al sistemului estetic, întemeiat pe axioma « arta reflectă lumea reală », implicînd un raport creație-realitate de univocă determinare; socialmente artistul se consideră factor specializat în contemplație; opera va fi mijlocirea între obiect și subiect. Actul creator condus de aceste postulate constă în practica de a așeza între obiect și imagine panaceul figurilor de stil deduse din tradiția artei-mimesis. Pe acest fond fix al calității, varianții de stil apar din « cuanta » de imaginație: distanța dintre obiect și imagine e mai mică sau mai mare, rezultă din serii mai mici sau mai mari de operații de transpunere. Aceste coordonate delimitează, pozitiv, orizontul estetic al expoziției ploieștene. Distanța maximă între obiect și imagine este atinsă în simbolica formală pe care-o cultivă Nicolae Bălaj. Tinzînd la autonomia imaginii, o compoziție pare să formalizeze raportul audio-vizual, inseriind moduli plastici într-o ordine ritmată care simulează ordinea spațio-temporală a scrierii muzicale. Este o metaforă ,,dus-întors'', utilizînd reversibilitatea dintre reprezentarea optică și acustică a ritmului. Bălaj operează însă empiric, mecanic, tipizînd intervalele convertite spațial; timpul e încorporat prin simplă repetiție a semnului, iar acest « semn » e un factor plastic greu, păstos și saturat; opulența picturală e un lest material care frînează sinteza optică în favoarea componentei ei tactile. Încercarea de polisemie a semnului vizual e însă interesantă chiar dacă incert proiectată.

În pictura lui Ion Lăzeanu modelul e detectabil într-o zonă para-senzorială. Simbolizare sistematică, tabloul e un repertoriu de ceea ce un critic literar numea « truisme onirice ». Tiparul « pittura metafisica » (iluzionism « euclidian », obiecte fictive — concretizări ale senzațiilor spațiale), e aplicat mecanic peste reprezentările afective ale unui spațiu contemplat sub obsesia claustrării, livrescă.

Alți pictori ni se recomandă fățiș ca artiști ai naturii imitate. Dacă vechiul acuarelist

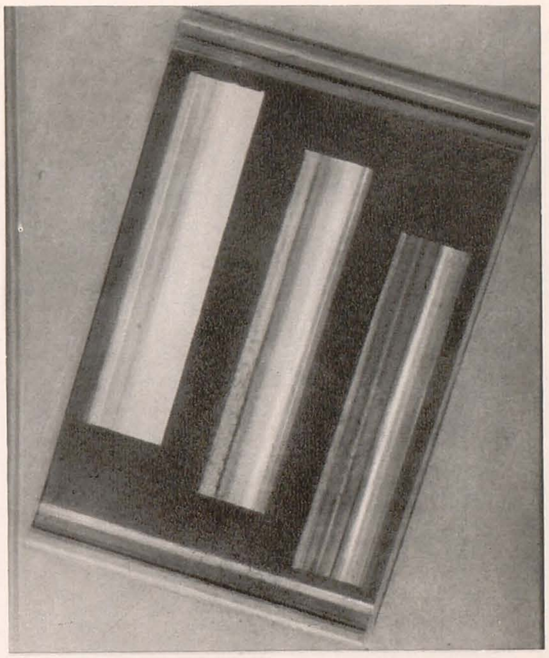
Polidor rămîne același producător de imagini ,,souvenir'', în care poezia materialului respectat contaminează motivele inspirației liric-documentare, Nicolae Vasilescu pare, dimpotrivă, a fi introdus modelele obiective într-un regim pictural preconceput, de tip impresionist, jocul artistic fiind tașismul vibrant care desubstanțiază spectacolul și subliniază distanța dintre văz pragmatic și văz poetic.

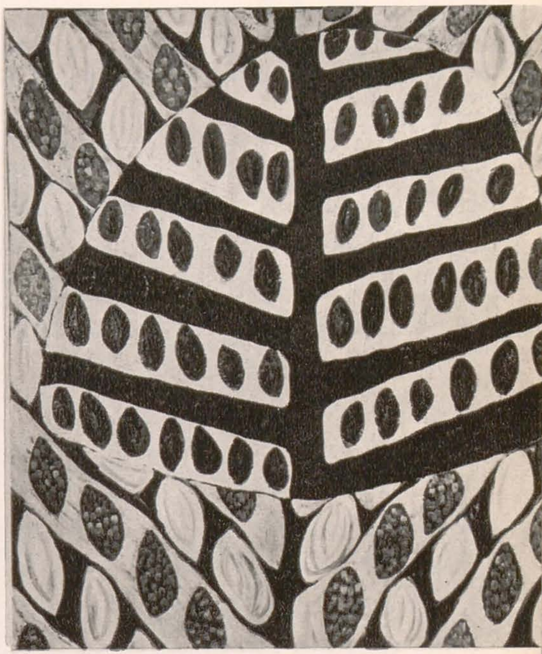
,,Transfigurarea'' e fără îndoială un panaceu estetic; ea a ajuns să însemne, prin ea singură, indiferent de succesul demersului, o valoare artistică. E aici un epifenomen al permanentului proces de autonomizare a picturii și drept atare simptom îl înregistrăm aici, mai mult decît pentru că am găsit în ,,subiectivizările'' artistului autoritatea unei construcții vizuale de sine stătătoare.

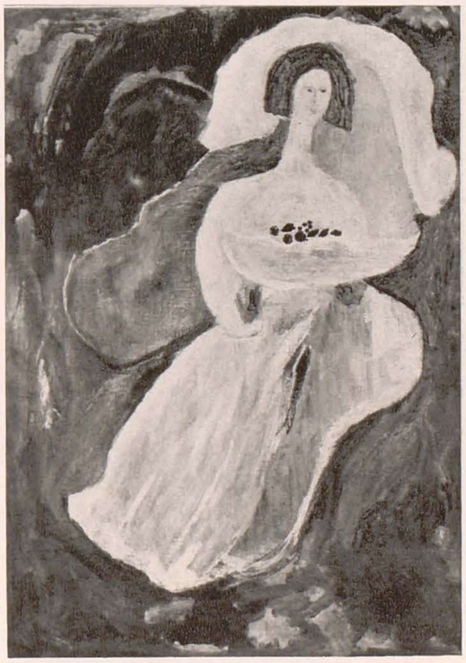
Metamorfoza artistică a obiectului atinge cu Petru Popescu și Valeriu Scărlătescu (pictură) cote mai înalte ale subiectivității mediatoare. La Petru Popescu, însuși acest proces al metaforei e reprezentat. Lumea se vede « ca și cum » se resoarbe în sine, își neagă aparența. Evanescența manieristă din portretele disparente echivalează locul comun « a vedea ca prin vis ». Dar « Primăvară capricioasă (I) » impune prin sens intrinsec plastic; aproape informală, imaginea prelucrează senzația materiei fragile a anotimpului și abstrage în amprentă cromatică efluviile materiei impregnată de « morbidezza ». Actul poetic nu mai e aici transfer de sens, ca în simbolismul « Primăverii (II) », ci transfer de senzație; percepția sesizează materia pe dinăuntru. Compozițiile lui Valeriu Scărlătescu, abstractive, reduc experiența poetică la o reverberare senzorială intensă, exprimată în fraze optice de un lirism concentrat și acut.

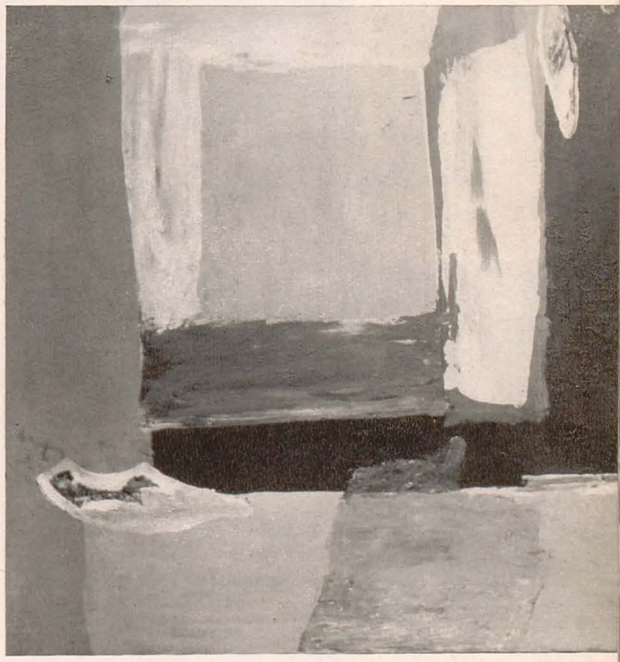
Nicolae Vasilescu, Ion Hoeflich, Ovidiu Paștina, Mariana Băbușan, Silviu Rugină aplică reprezentării diferite tipare stilistice, impresioniste (N. Vasilescu), fauve (Hœflich), expresioniste (Paștina), geometrice (Băbușan), decorative (Rugină). A examina viabilitatea stilurilor patronale sau a psihanaliza sinceritatea opțiunilor e mai puțin urgent decît a măsura capacitatea, în speță, de aplicare a legilor adoptate. Fără a fi lipsit, în unele cazuri, de acoperirea temperamentală, (Hœflich, mai ales) actul stilistic e mecanizat; impresionismul, expresionismul etc. sînt, neîndoielnic, încă fecunde, instrumente valide ale libertății artistului; dar a deduce din ele clișee e un fapt care contribuie la sterilizarea tradițiilor adoptate.

Singurul artist plasat dincolo de sfera determinării univoce a imaginii este Victor Munteanu, a cărui pictură e act de neoconstructivism-op'art, plasînd imaginea autonomă în orbita realului. Tablourile sînt structuri obiective; construcția are o formulă binară,









spațial-dinamică, inspirată parcă din descompunerea prizmatică a luminii; tonalitatea de roșu implică efectul caloric, amplificînd solicitarea percepției sinestezice.

Sculptura, gravura, tapiseriile au fost de bună seamă expuse pentru calități de acuratețe. Toate aparțin însă unui spirit artizanal hibridat cu principii expresive și denotă, în timida fetișizare a « modernismelor » utilizate empiric, o absență din cîmpul dezbaterilor contemporane despre artă.

A. ARGHIR

1	2
3	4

1. VICTOR MUNTEANU: Compoziție
2. NICOLAE BĂLAJ: Plantă
3. PETRU POPOVICI: Primăvară capricioasă II
4. V. SCĂRLĂTESCU: Amintire la casa cu porumbei

ATELIER

ILEANA TEODORINI DAN

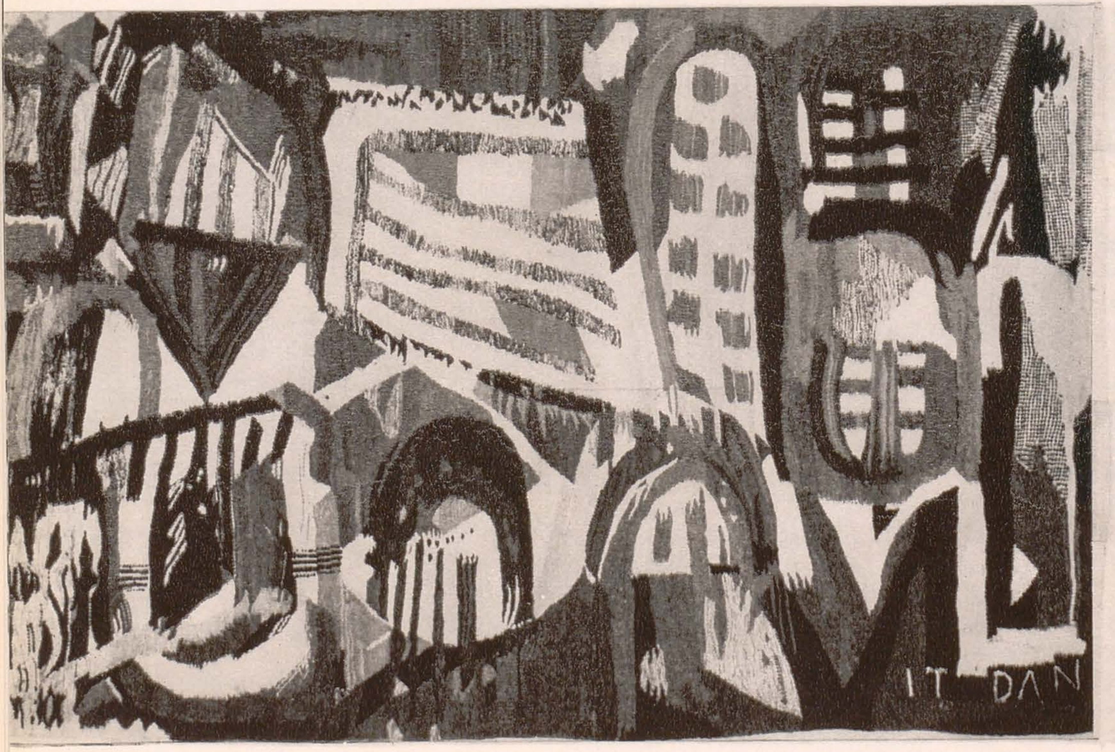
Artistă decoratoare și scriitoare. Născută la București, la 28 aprilie 1927.

Studii: Academia de Arte Frumoase din București (1945—1950) clasele prof. N. Dărăscu, Jean Al. Steriadi; Facultatea de Litere și Filozofie a Universității București (1951).

Din 1960 participă la expozițiile de stat și la alte manifestări.

Expoziție personală: București — 1970.

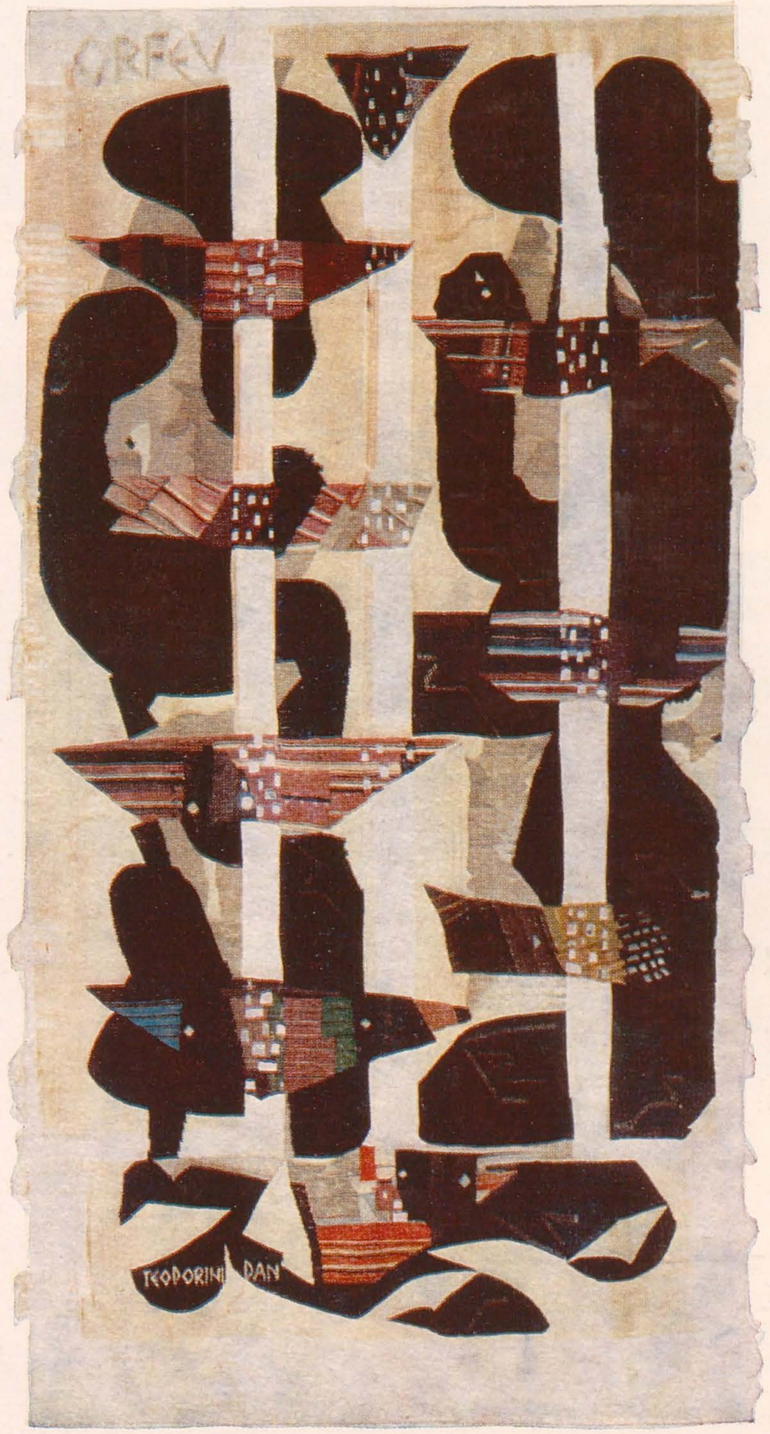
Participări la expoziții românești peste hotare: Viena — 1961; Sao Paulo — 1962; Budapesta — 1964; Varșovia, Moscova, Riga — 1965; Washington, Chicago, Nashville — 1965-66; Rio de Janeiro, Havana, Stuttgart — 1968; Florența, Beirut, Montevideo, Buenos Aires, Santiago de Chile, Mexico — 1969; Madrid — 1970.



În niște rînduri pe care le scriam la 7, la 17 și la 10 ani credeam că întunericul are drumuri adînci, mai adînci tărîmuri, un ochi mut și orb. Gîndul era un fir subțire și un dans. Dacă-l pierdeam, deveneam năvod. Noduri și goluri. Goluri și noduri. O plasă de prins lumea. Un copac de cîntărit cuvintele. Culorile și cuvintele zburau și rămîneau aer. Și eu prindeam aerul și făceam din el o piatră: joc răsucit cu sărituri pestrițe, învălmășite mii de fire. Tot așa credeam pe la 10 ani că din cîntecul meu mai creșteam și eu, din timp în timp, cîte un centimetru. Cuțitul cu vîrful întors în jos al lunii îl întrebam: Cuvintele, culorile și chipurile pe care le-am spus și le-am alcătuit odată cum să le șterg de pe fața pămîntului? Pe care nu le mai pot lua înapoi, care spuse rămîn și neschimbate rămîn și depun de mine mărturie.

Am cunoscut apoi repetata încercare în repetatul efort și toate oglinzile și timpul viu, irepetabila zi, și diminețile fără odihnă măsurîndu-și fiecare cotitură.

Ileana Teodorini Dan



1. Curți interioare — tapiserie
2. Septentrion — tapiserie
3. Nisip — tapiserie
4. Orfeu — tapiserie

ATELIER

SIMION MĂRCULESCU

Pictor. Născut la Cernăuți, la 12 ianuarie 1934.
Studii: absolvent al Institutului de arte plastice « Ion Andreescu » din Cluj (1967).
Din 1968 participă la expozițiile de stat și la alte manifestări colective. Expoziții personale: Galați — 1968.

Obiectul de artă este un spectacol al vizualului în armonii de formă, culoare și linie, în compuneri de spațiu.

Imaginea — expresie a materiei în devenirea sensibilității umane.

Momentul — civilizația contemporană.

În pragul conștientului se ivesc tensiuni.

Pelicula de materie a imaginii traversează continuu tensiunile ivite de la hăul transcendent la incizia faptului divers, de la infinitul timp și spațiu la fragila vibrație a clipei care consumă instantaneu reflexul unui fragment.

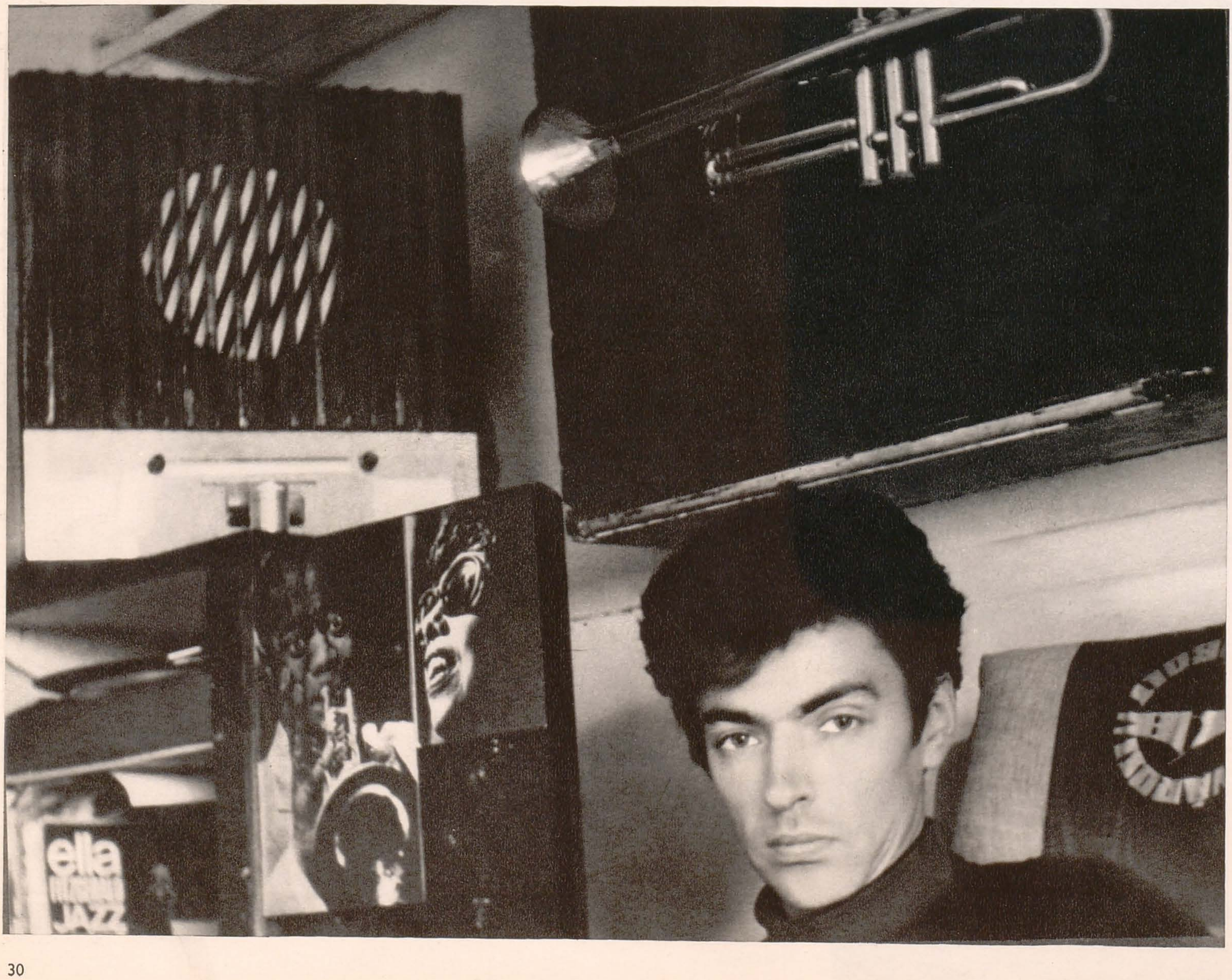
Spiritul forțează efectul.

Apare imaginea:

Pe pista de beton se suprimă echilibrul uman, sublimîndu-l în vidul vitezei (automobil, rachetă — ca sens).

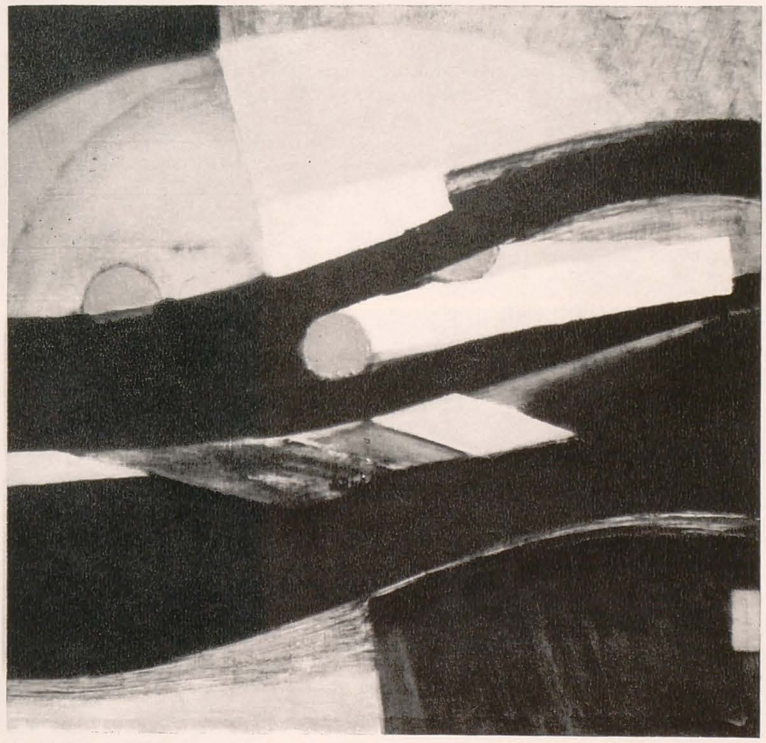
Viteză, ritm, vibrație subordonează timp și spațiu, direct și dur, în axioma suverană a unei pînze.

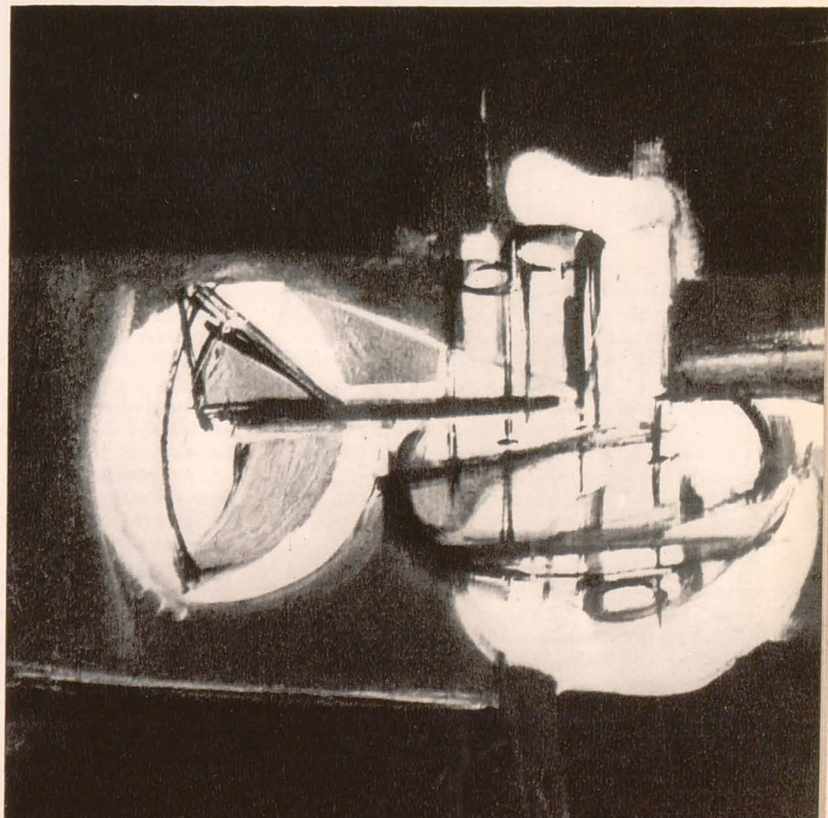
În balansul dintre întuneric și lumină apar și dispar culori citadine, sclipiri și irizații, intensități sonore sau chiar stridente, în murmurul ambiguu nocturn sau în implacabila claritate diurnă.

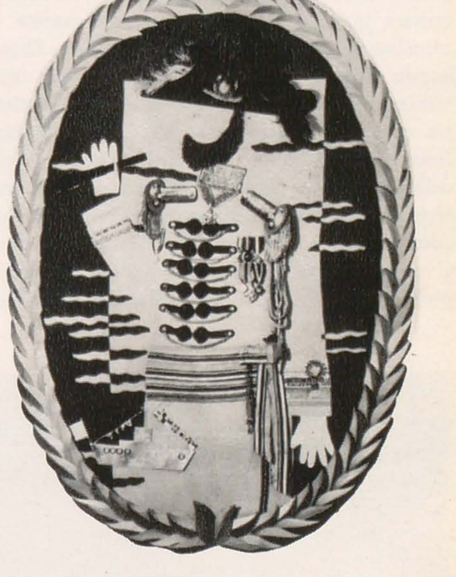


1 | 3
2 | 4

1. Spaţiu şi unde — ulei
2. Motociclist — ulei
3. Raliu 47 — ulei
4. Trompetă — ulei







1. Ervant Nicogosian: Compoziție — ulei
2. George Ștefănescu: La oglindă — guașă
3. Lili Pancu: Popas în munți — ulei
4. Ileana Teodorini Dan: Tapiserie
5. Elena Uță Chelaru: Impresii — ulei
6. Luli August Sturza: Amiralul Nimeni — colaj
7. Mimi Podeanu: Tapiserie (detaliu)

CRONICĂ TRIMESTRIALĂ

O serie de expoziții de pictură propun tema devenirii lirismului tradițional: întîmplarea care i-a strîns în același timp expozițional pe Lili Pancu, George Ștefănescu, Ervant Nicogosian, Elena Uță Chelaru inspiră un examen prizmatic (sumar) al fenomenului liric. În defensivă față de marea campanie universală a « reificării » artei (prin neo-constructivism, environment, creație obiectuală și subspeciile lor efemere), ideea subiectivității creației s-a retras în suprarealist și expresionist, care o girează stilistic. În cîmpul tensiunii dintre aceste forțe extreme, « eul liric » încearcă să-și dovedească validitatea prin aptitudinea de a evolua către unul din polii definitorii ai artei actuale.

Vorbind despre tentativele de adecvare ale genurilor vechi la mentalitatea nouă, cuvîntul « modă » ne-ar scoate din impas. Dar utilizarea lui e prea adesea o rutină a criticii. Nici una din cele patru cariere artistice despre care ne-am propus să vorbim n-are caracterul arbitrar și frivol al escapadei mondene, ci gravitatea unei sfioase și lente reformulări critice.

Cînd Lili Pancu travestește reprezentarea topografică în reprezentarea unui spațiu mental, dedus din cel al contingențelor, ea « problematizează » convenția peisagismului pitoresc. Dinamizînd (empiric, scontînd temperamentul) cîmpul vizual prin planuri și axe înmulțite, structura descriptivă interferează cu o structură constructivă, actul liric se prevalează de luciditate, se cenzurează, depășește reacția spontană.

Pictura lui George Ștefănescu decolează de pe un cîmp de sensibilitate « fauve ». Reducția figurativului în pictograme trasează amprenta unei iconografii teatrale; jocuri, dansuri, din care s-a extras și s-a tradus hieroglific un principiu dionisiac. Spasmele liniei, caloriile culorii fac doar gesturile expresionismului, uneori vulgarizîndu-l prin stilizări rutiniere, decorative. Tranzlația temei în simbol, a picturii descriptive în pictogramă, e actul său de spiritualizare, adresa metafizică, certificatul de cerebralitate „modernă".

Nicogosian rămîne legat de spectacolul vag al materiei, privit printre pleoape lăsate, cu voluptate de colecționar. Acest realism extatic care-i « condiția sa de lucru » trece în mesaj poetic. Artificiul constructiv al cloazonării suprafeței vizează structurarea profuziei de detalii și nu-i decît un inutil adaos al rafinamentului percepției, dar tocmai aici e simptomul neîncrederii în « senzație ». Ervant Nicogosian dezvoltă simțul materialității încercînd postularea vizuală a « substanței ». Această apercepere senzualistă corectează filozofic un ideal pictural ce-și are, altminteri, originea și arhetipul sensibil în impresionism.

La Elena Uță Chelaru exacerbarea impresiilor devine metodă de clarificare a viziunii. Raportul liric cu « văzutul » e obiectivat în structuri de tușe, emancipate de genul peisagistic al « jurnalului de călătorie ». Spațiul geometric e tratat ca o entitate creată, cunoscută, la care e raportat spre a se defini, spațiul simțit, încît raportul cu geometria capătă sens de metaforă. Procesul îl găsim, finalizat în stil, la Vieira da Silva, care traduce în unități sensibil-geometrice fascinația spațiului-ca-orizont. După acest exemplu, Elena Chelaru întoarce geometricul în cîmpul simulat al perceptualului (recurgînd la cézannism filtrat prin expresionismul german de la începutul secolului). Expresionismul umoral din pictura Elenei Uță Chelaru e amendat prin rigoare constructivă.

În aceste patru « cazuri » de pictură lirică, atît de diferite prin factură și concepție, se manifestă o premisă comună: imperativul acțiunii ca solicitare spirituală a picturii. Sindromul « procesual » a devenit stare funcțională a artei tradiționale. Mișcarea a devenit, paradoxal, standard estetic. De altfel, acești artiști nu au programe inovatoare, cenzura și corectura nu sporesc și nu schimbă nici semnificația, nici calitatea lucrului lor, ci o deplasează critic pe o coordonată a artei «de senzație». Reglajul acesta energetic al « eului liric » determină viața cotidiană a picturii « de șevalet » și, departe de a altera, consolidează o ars poetica a micii subiectivități înregimentate în trupa de rezistență a artei «tradiționale».

O altă dominantă a trimestrului a fost abundența expozițiilor de artă decorativă. Modul ei de a evolua, fără a-și părăsi matca, vizează o sinteză tradiție-modernitate empiric dibuită. Notez cîteva direcții principial convergente spre rostul unui uz urban, despre care nu se vede încă o reprezentare stilistică limpede.

Cele mai neașteptate sînt încercările de pop'art idilic românesc expuse de Luli August Sturza, de « environment » artizanal ale lui Maftei și de sculptură—funcțională (dezvoltare a porților și stîlpilor de pridvor din arhitectura țărănească) din expoziția lui Costin Ioanid.

Luli Sturza a inventat o conexiune a artei pop' cu folclorul urban românesc, căutînd în teritoriul pitorescului punctul de impact cu burlescul, cu ironia, descoperind în « bîlci » și « mahala » balcanică un spectacol savuros, contemplat din afară, cu distincție de secol XVII francez. Discursul vizual corosiv dar spumos, buf dar suav, graseiază optic citînd din Barbu și Prévert înfrățiți în aceeași ordine de idei, care-i un bric-à-brac de valori morale, cenzură estetică și joc. Caligramă de salon, op'art-artizanal duce în dantele războiul « anti-fetiș » spre a propune fetișurile unei imaginații iubitoare de baladesc.

Aceste lucrări n-au însă autoritatea constructivă a unor elemente creatoare de ambient și rămîn ornamentele picante ale unui cadru optic în care nu-s făcute să se dizolve organic.

Costin Ioanid propune structuri folclorice teoretic asimilabile arhitecturii urbane — porți, stîlpi de pridvor; interpretări în care efectul vine din detașarea cultă, selectivă, față de modelul brut. Admirabile două portaluri policrome, cioplite antropomorf, dar rămîn elemente de scenogramă pastorală, imposibil de adoptat în « ambient » altfel decît expuse cu eticheta « obiect sculptat în stil rustic »; virtutea lor rămîne virtute de autor subsemnînd demonstrația retorică de « întoarcere a artei în matca anonimă etc. ».

Voit insolubile în cadrul arhitectural sînt tapiseriile de Mimi Podeanu, obiecte prețioase prin factură și prin viză poetică, estetizînd subliniat « aerul » în spiritul nipon al elevației prin obiecte. Tapiseriile Ilenei Teodorini-Dan includ geometria și prevăd proiectarea în citadin, dar energica lor solicitare optică, prin agitația lirică a formelor, complexitatea sintaxei vizuale, ingeniozitatea elementelor tactile, le particularizează violent și le mențin în condiția obiectului « prețios ». Cît despre ceramica, metaloplastiile, sculptura de interior sau textilele decorative expuse în acest interval în mai multe galerii, calitatea și concepția ne-au descurajat încrederea în seriozitatea cu care se pune în conștiința artistului decorator problema participării la structura vizuală a orașului. Ele stagnează în postura de « aplicații » facultative și nu odată de un gust îndoielnic.

De aceea, în « Camera pentru o după-amiază flușturatecă », expusă de Maftei — mobilier fantast — am găsit obiectul unei adevărate demonstrații pentru înțelegerea noțiunii de « environment » activ, cu adresă psihologică, promițînd o concepție « intimistă » despre raportul provocat estetic între individ și lucrurile din jur.

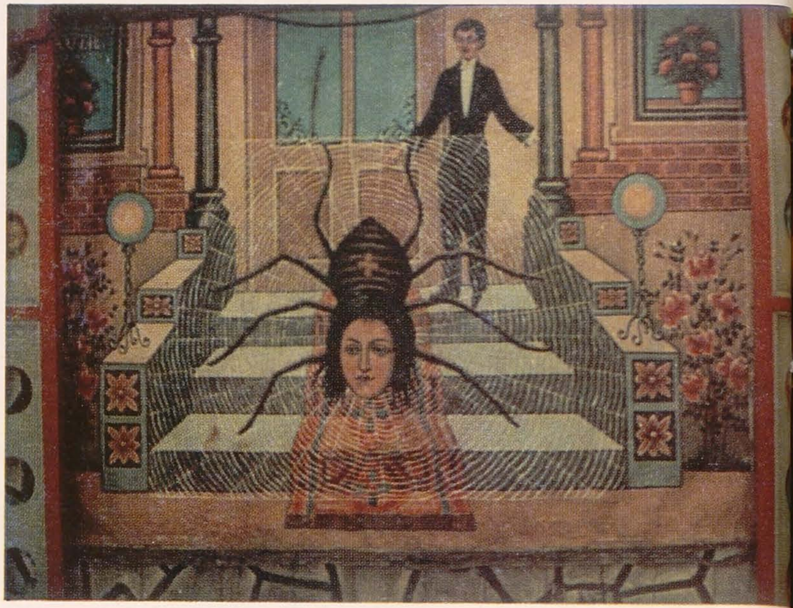
ANCA ARGHIR

Şi totuşi, nu!

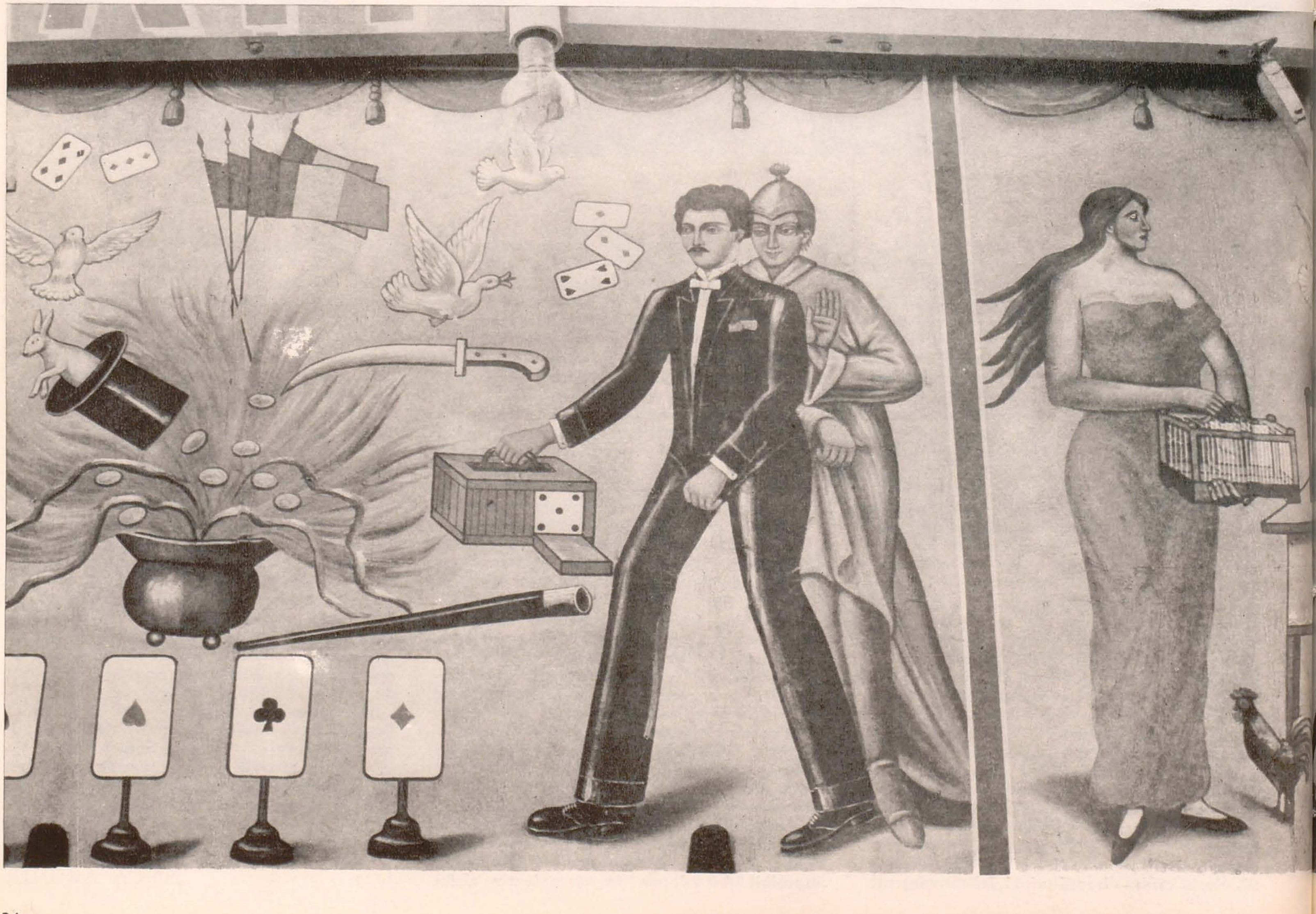
Împotriva bunului şi comodului obicei după care, atunci cînd vine vorba de circ, petreceri populare, bîlci, trebuie să-l citezi pe Rimbaud, nu o voi face.

Cred, de altfel, că ar fi greşit: cuvintele rebelului poet au mai mult un caracter de frondă decît de program estetic.

Nu ştiu — şi cred că este greu de ştiut — cîtă valoare premonitorie au cuvintele bizarului Rimbaud, dar ele atrăgeau indirect atenţia asupra unui fenomen care avea să capete curînd drept de cetate în lumea artei: pictura naivă. De altfel sîntem într-o epocă favorabilă valorificării unui nou gen de artă, ale cărui coordonate — sinceritatea nemimată şi nedisimulată şi o doză de burlesc — deconcertează prin neaderarea la canoanele generatoare de confort mintal. Poeţii intuiesc valoarea purităţii poeziei vizuale din arta unor oameni al căror univers intim a rămas nealterat de curente artistice, dispute, teorii estetice. *Apollinaire*, *Wilhelm Uhde*, *Nœl Bureau*, *Remy de Gourmont* îi descoperă şi impun atenţiei publicului pe Rousseau Vameşul, Seraphine, Bombois, Vivin, iar un nou tip de gîndire — al cîtelea în şirul de revoluţii estetice ale epocii? — demonstrează relativitatea şi elasticitatea noţiunilor de artă şi frumos. Scriitori ca Rimbaud, Jarry, Apollinaire abordează cu vădite delicii aventura plastică, desenînd imagini care conţin de fapt toate caracteristicile pe care, cu încîntare, le descoperă în funambulesca lume a bîlciului, adeseori unica sursă de educaţie artistică a « pictorilor realităţii populare », al căror univers nu depăşeşte cadrul existenţei cotidiene, filtrată prin propria puritate şi îmbogăţită cu proiecţiile unor idealuri naive.



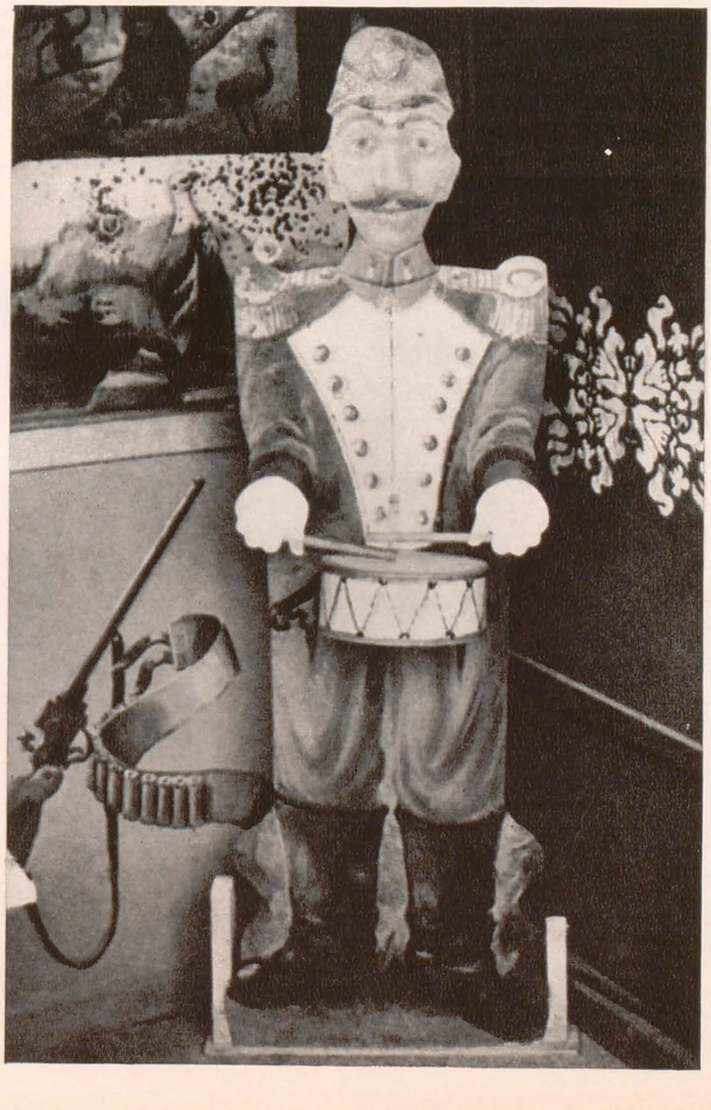
„Îmi plăceau picturile naive..



Şi iată că, pornind de la observarea cotidianului sau de la pînza care anunţă şi ascunde lumea fascinantă a circului, imaginile unei lumi plină de un anumit farmec grotesc şi de un fantastic amuzant, devin valori estetice. Supunîndu-se unui acelaşi mecanism generator de mitologii, pictorii naivi valorifică indirect o străveche experienţă, cea a pictorilor de bîlci, a gravorului epic Georgin, autor de imagini de Epinal, sau a pictorilor culţi. Există, firesc, inerente diferenţe care mi se par a fi mai ales de ordinul universului intim şi de finalitate.

Pictorul naiv (mai exact ca sens mi se pare metaforicul termen folosit de W. Uhde, « peintre du cœur sacré ») este un personaj care, indiferent la influenţele artistice, priveşte realitatea cu încîntare, o redă cu puritate şi firesc, fără a încerca imitarea unei anumite maniere şi mai ales *fără nici o finalitate în afara propriei bucurii de a se putea exterioriza.*

În schimb pictorul de bîlci este un profesionist, conştient de calităţile sale şi chiar vanitos, care ştie că trebuie să atragă şi să impresioneze un public eterogen, avertizat şi totuşi dispus să se lase mistificat. El trebuie să confecţioneze un ansamblu imagistic în care fiecare posibil spectator să-şi poată regăsi, parţial, justificarea unor intime prejudecăţi sau idealuri. Treaba nu este de loc uşoară; publicul nu reacţionează totdeauna la fel, imaginile trebuie să se citească uşor, să fie suficient de clare dar nu şi explicite. De aici rezultă necesitatea unui soi de iluzionism al elementelor componente, la urma urmei banale, articulate însă în ansambluri surprinzătoare, fantastice. Tehnica pictorilor de bîlci este adeseori elementară, gama cromatică redusă, încercarea de a sugera volu-



metria se rezumă la folosirea tentei plate, a blicurilor de lumină obținute cu vopsea albă și a umbrelor acromatice, realizate cu o culoare neagră, suprafețele fiind tratate într-o pensulație lisă, care lasă senzația unei lumi confecționate din baloane bine umflate. Interesantă este atitudinea față de perspectivă: întrucît ansamblul trebuie să fie clar, ușor de citit, obiectele și personajele sînt dispuse dispersat, într-o perspectivă « în zbor de pasăre » combinată cu una frontală, în așa fel încît totul sugerează imponderabilul, levitația. Adeseori descoperim adevărați virtuoși ai genului, care complică savant compoziția vizînd obținerea unor efecte cel puțin tulburătoare. Un caz special îl formează țintele de tir, în care sinceritatea exprimării și libertatea gestului duc la rezultate apropiate de pictura copiilor sau a celor care mimează infantilismul frust.

Scopul acestor imagini? Unul singur: atragerea publicului prin sugerarea unor nebănuite fenomene, prin promisiunea unei lumi pe care dacă nu o descoperi, riști să fii nefericit. Firește că totul se bazează pe o cinstită regulă a jocului, care pretinde un pic de naivitate — reală sau de circumstanță — la care publicul aderă voluntar. Totuși calitatea fascinantă rămîne un fapt real peste care nu putem trece, și astfel baraca de bîlci devine un recipient în care se condensează inconștiente aspirații către insolit, mirific, spectacular.

Cred că în acest caz conceptul de « frumos » nici nu mai poate fi luat în discuție în accepțiunea tradiționalei estetici calofile, mai potrivit apărînd termenul de « atractiv ». Într-adevăr, acești « imagieri » (termen sugestiv prin care Apollinaire desemna pe creatorii de picturi fantastice în conținut, dar banale și naive în recuzita formală, decoratori de bîlci) dovedesc adeseori o incontestabilă experiență în cunoașterea psihologiei publicului, intuitiv extrasă și transmisă fidel, cu modificări ce țin mai mult de personalitatea autorului, decît de cerințele epocii. Și este firesc să se întîmple așa, căci ceea ce asigură la un moment dat succesul imaginii în fața unui anumit public trebuie menținut ca o rețetă verificată, infailibilă; adevăr valabil parțial, dovadă numărul din ce în ce mai scăzut al spectatorilor, consecința unor cauze complexe, de ordin sociologic, cultural etc. Doar astfel ne putem explica înduioșătoarea și grotesca desuetudine a unor imagini de tir pictate pe pînza circurilor sau pe reclamele fotografilor ambulanți. Iată, în acest caz, un imagier inventiv s-a gîndit să confere un coeficient de modernitate figurii tip « belle époque » (de fapt proiecția unui arhetip de frumusețe fatală) prin introducerea unei îndrăznețe « mini-robe », asociată cu multă dezinvoltură unui arhaic aparat, mîndria proprietarului și în același timp o garanție a fotografiilor lucrate « ca pe vremuri ». Ne aflăm, într-un fel, în fața unei insolite lucrări de artă « pop » ce se bucură, probabil, de succes într-un anumit mediu.

În fond desuetudinea imaginilor nu stă numai în modele și în tehnica realizării, ci și în motivare: cine oare, în epoca televiziunii, a rachetelor, mai crede sincer în calitățile « supranaturale » ale prestidigitatorilor demistificați, sau în existența « femeii păiangen »? Însuși imagierul nu crede, dar caută să execute conștiincios și chiar ambițios ansambluri cît mai minuțioase și atractive prin coeficientul de suprareal conținut, vizînd interpretarea unor mituri cu certă circulație în cercul amatorilor de bîlci: mitul omului neobișnuit, dotat cu puteri oculte, poate malefice, apoi cel al fericirii mundane, reprezentat prin lux și eleganță ce se traduce în vestimentații și arhitecturi mirobolante, cel al pămînturilor necunoscute, mirifice dar și periculoase, sau cel al forței imbatabile pe care o posedă un nou Ghilgameș. În caracterizarea atmosferei un rol deosebit îl joacă recuzita și gestica — obiecte și ființe ce se supun mișcărilor elegante, subtile, pline de forță ascunsă. Aceasta este una dintre regulile de fier ale genului: aparenta ușurință a gestului care conferă calitatea virtuozului. Și tocmai de aceea personajele minuțios pictate au o anumită vestimentație de certă eleganță, o bună stare manifestă tradusă prin obraji plini, păr ondulat, irezistibila și fatala mustăcioară ambiguă (cu funcții magice sau lumesc sentimentale), sau corpuri pline, cu forme discret dezvăluite de o vestimentație magnifică și păr lung, în cazul personajelor feminine etc. etc. Avem de a face cu un popular ideal de frumusețe, amplificat prin asocierea cu obiectele ritului pe care îl oficiază: săbii vizibil tăioase, misterioase cutii negre, jobene cu porumbei, cărți de joc, animale extrem de periculoase (sărmani lei de bîlci, năpîrliți și blazați de spațiul climateric în care au eșuat), medii geografice bizare și în care — culmea invenției — se mișcă o faună imaginată și triburi, sălbatice neapărat, vestimentate în ițari, cămeși cu brîie și opinci autohtone.

Ne aflăm astfel într-o lume în care, fără a propune egalități valorice, alăturarea unor imagini ne poate conduce la asociații deconcertante între pictorii naivi și cei necunoscuți, de bîlci, mai ales sub aspectul invenției și al interpretării realului diurn. Iată « Poetul și muza » lui Rousseau în variantă « țintă de tir » din anul 1970, iată ambianța din « Leu înfometat » regăsită într-o pînză de circ surprinzătoare, iar fostul artist de circ Bombois întîlnindu-se cu un coleg de breaslă modern, dar tributar aceluiași mod de a trata realitatea. Poate același mecanism intim, bazat pe atracția unei lumi în care personalitatea se dublează cu ajutorul măștii ambigui, duce la interpretarea similară a clownilor de către un artist ca Edgar Tytgat și un altul necunoscut, imagier autohton.

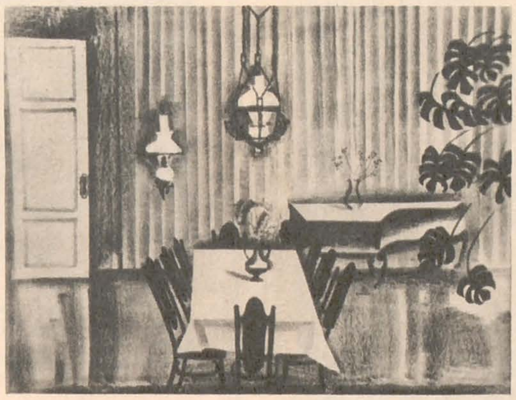
Coincidențe superficiale, desigur, dar interesante sub aspectul mecanismului generator, al sistemului semantic cu care operează aceste structuri vizuale, evident diferite ca valoare picturală și finalitate, dar asemănătoare ca mobil și sursă de inspirație, fie că este vorba de « imagieri » sau de o serie întreagă de artiști consacrați.

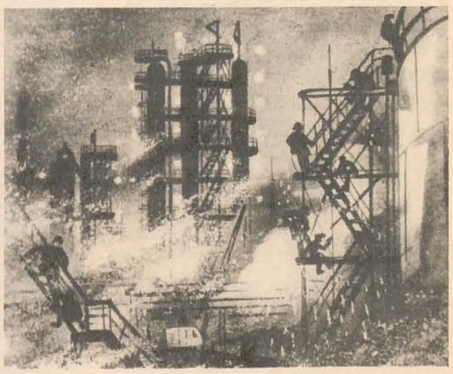
Sîntem în prezența unor artiști autodidacți, adeseori viciați de frecventarea proastelor modele sau de ambiția de a realiza perfecțiunea fotografică, acesta este un fapt cert.

Întrebarea care se pune este: sînt, totuși, artiști adevărați? arta lor, în afara valorii de comunicare, are și una estetică?

Răspunsul nu-l putem avea, cred, decît inversînd termenii disputei « unde se oprește arta și începe kitsch-ul ». Și pornind de la realitatea acceptării acestor « imagerii » drept artă de către un public, incontestabil numeros dar needucat artistic, să formulăm întrebarea: « Unde sfîrșește kitsch-ul și începe arta? »

VIRGIL MOCANU





GRAVURĂ SOVIETICĂ

În cadrul convenției de colaborare dintre Uniunile artiștilor plastici din țara noastră și din U.R.S.S., a fost prezentată în cursul lunii august, la *Galeriile de artă Galateea*, din București, o expoziție de gravură sovietică (litografie, acvaforte, linogravură).

Cele 14 lucrări ilustrau preocupările a 12 gravori de a interpreta realitatea în imagine artistică învestită cu semnificație socială. Mesajul formulat cît se poate de explicit, cu o remarcabilă acuratețe, era pus în valoare prin subtilități de limbaj. Dialogul albului cu negrul condus totdeauna cu claritate se constituia, uneori, în dinamică spațială (*Păsări negre* de A. Smarinov), realiza, alteori, decuparea formelor în contraste puternice cu efecte de contre-jour (*Examen* de N. Sceglov), izbutea să închege prin infinite valorări ambianța elevată a unui interior (*Salonul Ulianovilor* de V. Petrov) ori să proiecteze profilul unei instalații industriale (*Stele din Kiriş* de V. Vetrogonski) ş.a.m.d. Dacă adăugăm la toate acestea ritmurile cromatice de un decorativism folcloric (*Dimineața* de G. Molceanova), se poate afirma că restrînsa colecție de gravuri a ilustrat edificator posibilitățile nenumărate de a promova aceste tehnici de mare circulație, înscrise în continuarea unei vechi tradiții a artei ruse și sovietice.

(În ilustrație, gravuri de N. Sceglov, V. Petrov, V. Vetrogonski).

H. H.

EXPOZIȚIE DE GRUP

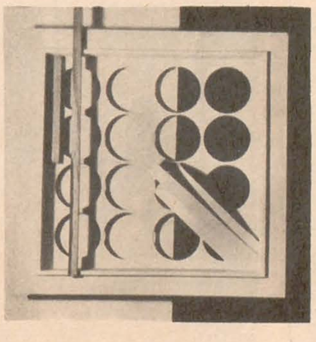
PICTURĂ și GRAFICĂ

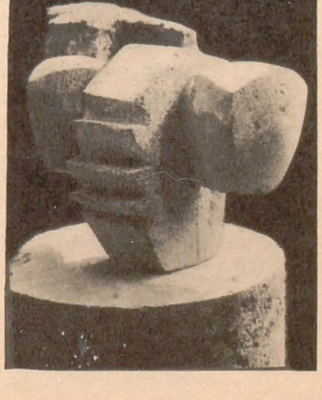
Casa Centrală a Armatei din București. Iunie. Au expus: Ion Petrovici (15 lucrări de grafică de șevalet) — peisaje, portrete, flori, naturi moarte, Petru Hârtopeanu (12 lucrări de pictură) și Dan Hatmanu (11 lucrări de pictură).

EXPOZIȚIE DE GRUP

PICTURĂ, SCULPTURĂ, OBIECTE

Galeriile de artă Apollo. August. Au expus: Constantin Albani — 8 obiecte; Valeriu Boborelu — 7 picturi în ulei; Dan Cristian — 9 picturi în acuarelă; Nicăpetre — 6 sculpturi în piatră.





Primul festival de artă plastică «LASCĂR VOREL»

Piatra Neamț '70

Comitetul județean de cultură și artă în colaborare cu Uniunea Artiștilor Plastici — cenaclul Piatra Neamț a organizat în luna august la Piatra Neamț prima ediție a festivalului de artă plastică purtînd numele pictorului și desenatorului Lascăr Vorel, născut pe meleagurile nemțene.

Numele lui Lascăr Vorel (1879—1918) prea puțin cunoscut publicului larg, e familiar în cercurile profesionale, ca al unuia din pictorii români formați în contact cu expresionismul occidental. El este unul din cei care au dat expresionismului românesc un sens social și psihologic antiburghez, impregnat de spirit critic amar și corosiv, filtrat în conturele șarjate, grimasante ale imagisticii dramatice. Amintim că Petru Comarnescu i-a închinat prima monografie (Lascăr Vorel, Ed. Meridiane, col. Maeștrii Artei Românești, 1968), în care artistul român este inclus într-un tablou sinoptic al expresionismului european de la începutul veacului nostru.

Intenția organizatorilor de a stimula viața culturală a orașului s-a realizat printr-o manifestare complexă la care a contribuit, alături de forțele artistice locale, invitați din toată țara. La această primă ediție a festivalului, răspunzînd invitațiilor, au expus în localul liceului din localitate 22 de pictori, sculptori și graficieni de prestigiu din întreaga țară, autori a 356 de lucrări. De asemenea, s-au desfășurat colocvii pe teme de artă, la care au participat gazdele și oaspeții.

V. H.

MIMI PODEANU

TAPISERIE

Sala *Dalles*. August-septembrie. A doua expoziție personală. 21 tapiserii în tehnica haute-lisse.

LULI AUGUST STURDZA

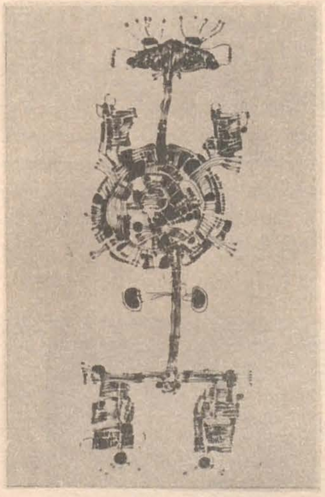
ARTĂ DECORATIVĂ

Galeriile de artă Galateea. August-septembrie. Prima expoziție personală. 12 panouri decorative, parodice, în materiale și tehnici diferite și o serie de piese mici de ceramică.

DRAGOȘ MORĂRESCU

SCULPTURĂ, PICTURĂ GRAFICĂ,

Galeriile de artă Simeza. August-septembrie. A doua expoziție personală. 13 sculpturi în aramă, 12 reliefuri în aramă și oțel bătut, 49 lucrări de grafică de șevalet executate în tehnică mixtă și 40 picturi pe sticlă.



ADRIAN MAFTEI

GRAFICĂ, MOBILIER

Galeriile de artă Amfora. August-septembrie. Prima expoziție personală. *Șapte mafografii din lumea vîrcolacilor*, (desene în tuș) și un « ambient» intitulat *Camera pentru o după-amiază flușturatecă*.

VASILE POP SILAGHI

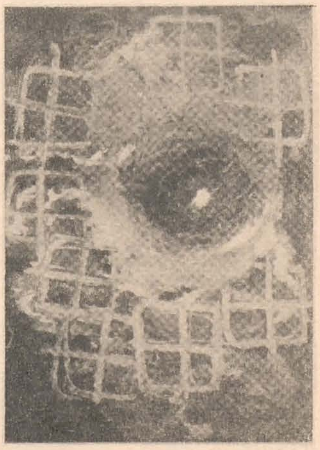
PICTURĂ, COLAJE

Galeria mare de artă din Cluj. Iulie-august. Expoziția a cuprins 38 lucrări — executate în diverse tehnici (ulei, colaj etc.).

MARIANA CRETZU-MEDELENI

SCULPTURĂ

Galeriile de artă Orizont. August-septembrie. 26 portrete, măști, reliefuri și compoziții sculpturale executate în teracotă, ghips și lemn ; 13 piese de sculptură mică în ceramică, bronz, ghips ; 17 plăci ceramice.



VASILE JURJE

GRAFICĂ

Casa de cultură Friedrich Schiller. August-septembrie. A treia expoziție personală, cu 15 lucrări de grafică de șevalet.

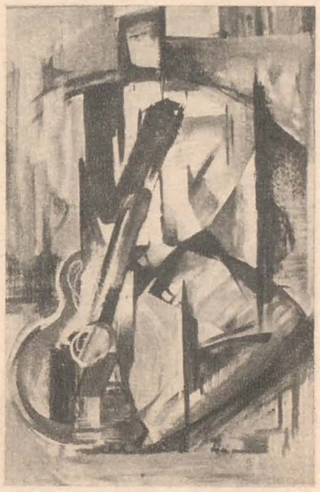
SALONUL DE VARĂ FILIALA U.A.P. CONSTANȚA

Galeriile de artă din Constanța. August-septembrie. Au expus 33 artiști — 78 lucrări de pictură (ulei, guașă, tempera, acuarelă), gravură, monotipie, sculptură (piatră, lemn. marmură), tapiserie și ceramică.

MARCELA BOZOȘAN

GRAFICĂ

Sala *Arta*, Brașov. Septembrie Prima expoziție personală, cu 14 desene executate în tuș.



BÉLA KLEMENT

PICTURĂ

Sala *Arta*, Brașov. Septembrie Prima expoziție personală, cu 14 lucrări de pictură în ulei.

PAUL ERDÖS

GRAFICĂ

Galeriile de artă din Satu Mare. August-septembrie. Expoziția a cuprins 10 desene în tuș și cărbune din ciclul « Pe aripile fanteziei ».

IBOLYA KOVÁCS

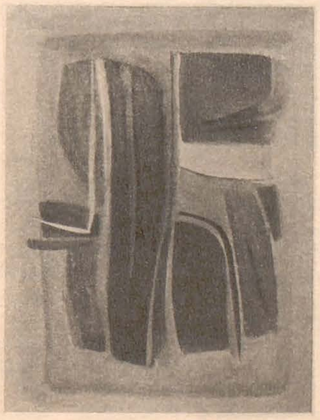
PICTURĂ

Sala *Arta*, Brașov. Septembrie Prima expoziție personală. cu 12 lucrări de pictură în ulei.

VIRGIL POPA

PICTURĂ

Galeriile de artă Amfora. Septembrie. Intitulată « Pictură și muzică », a IX-a expoziție personală a cuprins 30 lucrări de pictură în ulei.



ALEXANDRINA GHEȚIE HILOHI

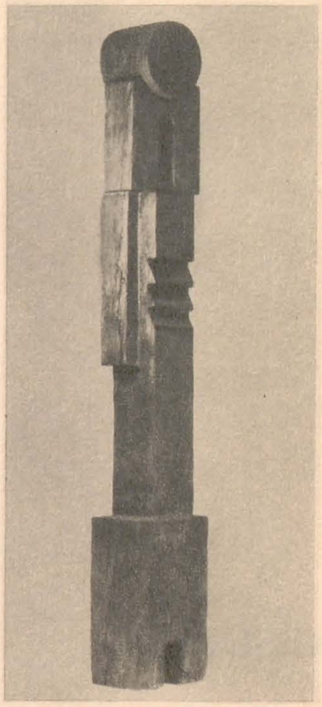
PICTURĂ

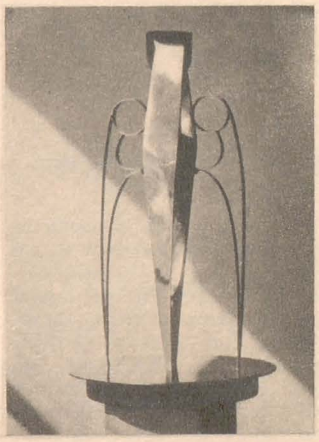
Sala *Arta*, Brașov. Octombrie. A doua expoziție personală, cu 24 lucrări de pictură în ulei.

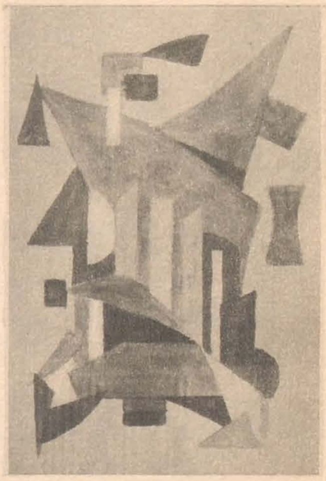
EXPOZIȚIE DE GRUP

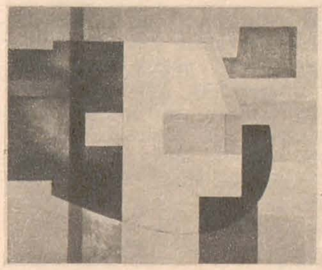
PICTURĂ, SCULPTURĂ, GRAVURĂ

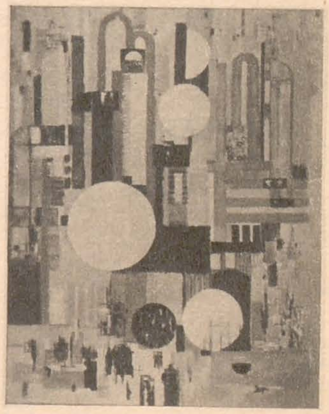
Galeriile Apollo. August-septembrie. Au expus: Ion Cărămidar (8 sculpturi în marmură, piatră, lemn, metal polisat), Ioan Chișu (7 picturi în ulei), Simion Florea (6 picturi în ulei), Imre Gyenge (5 sculpturi în lemn și marmură), Constantin V. Ilea (4 picturi în acuarelă și 6 linogravuri), Nicolae G. Iorga (7 picturi în ulei).











EXPOZIȚIA DE ARTE DECORATIVE BRAȘOV

Sala *Arta* din Brașov. August. Au expus 31 artiști — 84 lucrări: proiecte pentru decorațiuni monumentale, tapiserie, imprimeu manual, covoare înnodate, panouri executate în diverse tehnici, obiecte din lemn, fier forjat, metaloplastie, ceramică, faianță etc.

ERATĂ

Redacția „Arta" cere scuze artiștilor interesați și cititorilor, pentru inadvertențele strecurate în acest număr la legendele imaginilor și face cuvenitele rectificări:

pag.	în loc de	se va citi
15	Delarul din Isenheim	Altarul din Isenheim
25	5. Grup: (Construcție în spațiu) 6. Romul Nuțiu: Lirica IV	5. Grup Sigma 1: Construcție în spațiu 6. Ion Sulea-Gorj: Străbunii
29	1. Curți interioare — tapiserie 2. Septentrion—tapiserie	1. Portretul fotografic al artistei 2. Curți interioare — tapiserie
33	6. Luli August Sturza: Amiralul Nimeni—colaj 7. Mimi Podeanu: Tapiserie (detaliu)	6. Mimi Podeanu: Tapiserie (detaliu) 7. Luli August Sturza: Amiralul Nimeni—colaj

RÉSUMÉ

STRUCTURES DU STYLE: ION NICODIM

Le cycle qui se propose de définir les «structures du style» continue par la présentation du peintre Ion Nicodim, faite par le jeune critique Viorel Harosa. Ion Nicodim, peintre, graveur et décorateur, est connu par sa participation aux différentes manifestations internationales et aussi en tant qu'auteur de la grande tapisserie allégorique qui fit l'objet d'une donation de la Roumanie pour l'édifice de l'ONU.

L'auteur du présent article recommande, sous le titre « Le critère de la liberté lyrique », un peintre qui, traversant l'hypostase phénoménale des choses à la recherche d'un état essentiel, se retrouve finalement dans l'image du monde.

EUGEN SCHILERU — LE PROFESSEUR

Critique de grand prestige, auteur de plusieurs études et articles sur l'art, la littérature, et le cinéma, théoricien et idéologue de l'art, Eugen Schileru (1916—1968) a déployé au cours des dernières années de sa vie une activité passionnée comme professeur à l'Institut d'arts plastiques « N. Grigorescu » de Bucarest. Dans son cours d'Histoire de la Critique il définit cette discipline comme un « terrain de confluence », dont le caractère historique suppose et exige une permanente confrontation non seulement avec l'esthétique, l'histoire et la théorie de l'art, mais avec l'ensemble des connaissances philosophiques et scientifiques.

Dans le fragment que nous publions Eugen Schileru établit les coordonnées de la critique qu'il envisage en tant que profession, fonction sociale et travail idéologique à la fois.

En guise d'avant propos nous publions le portrait du professeur fait par l'une de ses anciennes élèves, Sanda Agalidi, dont le texte rend témoignage de l'influence d'Eugen Schileru sur son auditoire, conquis par sa culture polyvalente, par son idéation rapide et par le magnétisme intellectuel de sa personalité.

ITINÉRAIRE—ROUMANIE 1970

Après un nouvel et récent voyage en Roumanie, M. Richard Demarco, grand animateur de la vie artistique d'Edinbourgh, nous livre ses impressions sur les artistes roumains qu'il a eu l'occasion de fréquenter.

Ses propos chaleureux à l'égard de leurs créations témoignent de la même objectivité de jugement qui l'a déterminé à présenter leurs œuvres dans le cadre du Festival et d'en organiser plusieurs expositions particulières et de groupe à partir de 1968. A l'édition 1970 du Festival d'Edinbourgh ont été invités à exposer leurs œuvres Horia Bernea, Paul Neagu et Ilie Pavel.

LA MODERNITÉ D'UNE TRADITION

Dans son commentaire sur l'exposition « La xylographie populaire de Transylvanie au XVIII et XIXe siècles », ouverte cette année au Musée d'art de Bucarest, le critique d'art Vasile Drăguț retrace « le filon traditionnel rigoureux de cet art du multiple, relevant certains procédés qui mériteraient l'attention des artistes d'aujourd'hui. Sans se douter, les paysans-graveurs des environs de Gherla anticipaient un procédé considéré actuellement comme étant par excellence apte à satisfaire les besoins artistiques des masses, sans que la multiplication amoindrisse la valeur artistique de l'exemplaire ». Il s'agit en l'occurence du procédé de coloriage manuel du tirage mécanique qui, dans le cadre d'une même série, produit des effets variables d'un exemplaire à l'autre.

La valeur artistique de ces images paysannes consiste dans la surprenante fraîcheur de leur style qui révigore les vieilles normes canoniques. Il existe une communication entre l'artiste paysan et son public; et cette communication est fondée sur un code de stylisation, une acceptation de la transfiguration qui recommande un « public admirable, accoutumé aux beautés transfigurées des tissus à la surface desquels les formes de la réalité deviennent des signes décoratifs, un public accoutumé au galbe pur d'un pot de terre cuite ».

J'AIMAI CES IMAGES NAÏVES...

L'article du critique Virgil Mocanu s'occupe d'un domaine de l'art « en marge de l'histoire »: l'image foraine. Présentée comme une variété professionnelle et en même temps anonyme de l'art naïf, produisant spontanément du pop'art, l'image foraine est abordée du point de vue des significations sociales-esthétiques acquises dans ses rapports avec le public spectateur qui lui accorde le statut d'œuvre d'art. L'auteur attire l'attention sur le fait que l'apparence de « kitsch » de ces productions devrait être envisagée d'une manière nuancée; il s'agit — propose-t-il — « non seulement de savoir où finit l'art et commence le kitsch », mais aussi de s'interroger « où finit le kitsch et commence l'art? ».

Les photos qui accompagnent l'article rappellent des œuvres célèbres de l'art naïf—celles du Douanier Rousseau, de Camille Bombois etc., et suggèrent l'existence d'une tradition diffuse de l'art populaire urbain.

SOMMAIRE

Confrontations internationales		2
Cadran		4
VIOREL HAROSA	Structures du style. Ion Nicodim	5
SANDA AGALIDI	Eugen Schileru — le professeur	8
Anthologie		
EUGEN SCHILERU	Introduction à la théorie de la critique d'art — fragments	9
RICHARD DEMARCO	Itinéraire — Roumanie 1970	13
EDGAR PAPU	Quelques catégories du fantastique (II)	14
Art et public	Le Salon international des Galeries pilotes	20
VASILE DRĂGUŢ	La modernité d'une tradition	22
Chronique	Trois expositions : Timişoara, Tîrgu-Mureş, Ploieşti	24
Visites d'ateliers	Ileana Teodorini Dan, Simion Mărculescu	28
ANCA ARGHIR	La chronique trimestrielle	32
VIRGIL MOCANU	J'aimas ces images. . .	34
Cimaises		37

СОДЕРЖАНИЕ

Международные соревнования		2
Циферблат		4
ВИОРЕЛ ХАРОСА	Структуры стиля. Ион Никодим	5
САНДА АГАЛИДИ:	Еуджен Скилеру — профессор	8
Антология		
ЕУДЖЕН СКИЛЕРУ	Введение в теорию художественной критики — фрагменты	9
РИШАР ДЕМАРКО	Путеводитель—Румыния 1970	13
ЭДГАР ПАПУ	Несколько категорий фантастического (II)	14
Искусство и публика		
	Международный салон в Художественной галлерее пилот'70	20
ВАСИЛЕ ДРЭГУЦ	Народная ксилогравюра	22
Хроника	Три выставки: Тимишоара, Тыргу Муреш, Плоешть	24
Ателье:	Иляна Теодорини Дан, Симион Мэркулеску	28
АНКА АРГИР	Трехмесячная ретроспективная выставка	32
ВИРДЖИЛ МОКАНУ	«Мне нравилась наивная живопись»...	34
Панно		37

Couverture I :	AL. CIUCOURENCO: Nature morte au livre vert. Galerie Bernheim-jeune, Paris
Couverture II :	Projet pour un cabinet de travail. Exposition de formes industrielles de la R.D.A., salle Dalles
Couverture IV :	NICĂPETRE: Sculptures en pierre

На первой странице обложки:	АЛ. ЧУКУРЕНКУ: Натюрморт с зеленой книгой; (из октябрьской выставки в Парижской художественной галлерее Бернхеиммладший)
На второй странице обложки:	Проект кабинета. Выставка промышленных форм Германской Демократической Республики — зал Даллес
На четвертой странице обложки:	НИКЭПЕТРЕ : Скульптура в камне

Redacţia revistei: Constantin Mille 5-7-9, telefon 13.75.61. — *Administraţia:* Uniunea Artiştilor Plastici, Calea Victoriei 155, telefon 16.35.01
Abonamente: lei 204 pe 12 luni, lei 102 pe 6 luni — Tiparul: Întreprinderea Poligrafică «Arta Grafică», Calea Şerban Vodă 133-135, Bucureşti

40541

Lei 15